



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Hybrydy : o "młodej poezji" z lat sześćdziesiątych

Author: Paweł Majerski

Citation style: Majerski Paweł. (2011). Hybrydy : o "młodej poezji" z lat sześćdziesiątych. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



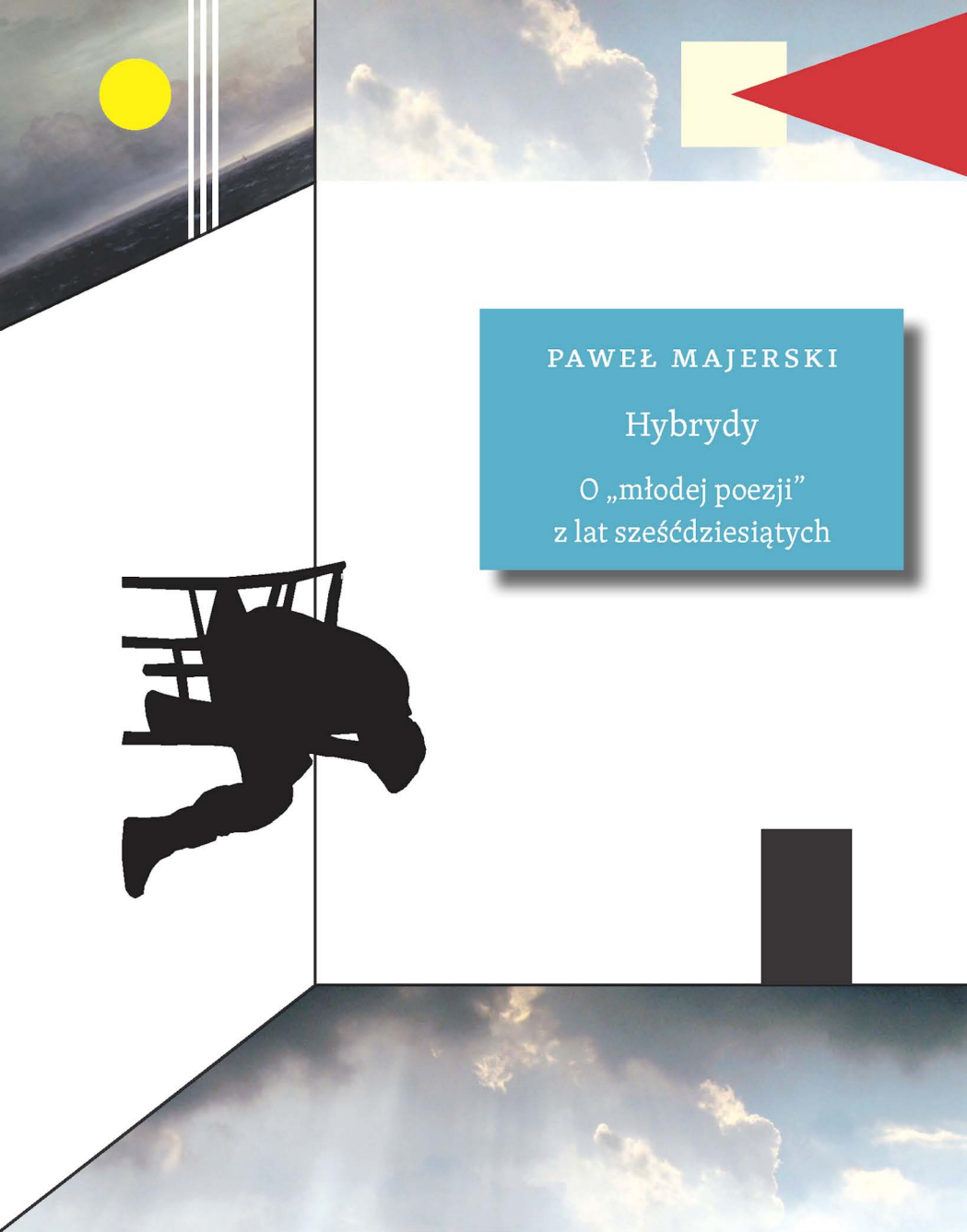
UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



PAWEŁ MAJERSKI

Hybrydy

O „młodej poezji”
z lat sześćdziesiątych



Hybrydy
O „młodej poezji” z lat sześćdziesiątych



NR 2898

Paweł Majerski

Hybrydy
O „młodej poezji” z lat sześćdziesiątych

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2011

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
MAREK PIECHOTA

Recenzent
JERZY JASTRZĘBSKI

Spis treści

„Skrócona dekada” 7

Część I

Rozdział pierwszy	
„Stamtąd się wywodzimy”. Poeci lat sześćdziesiątych wobec awangardy	13
Rozdział drugi	
Koncepcje, projekty, programy (Janusz Żernicki – Andrzej K. Waśkiewicz – Krzysztof Gąsiorowski – Mieczysław Kucner).	
Próba rekonstrukcji	25
Rozdział trzeci	
Zaangażowani?	43
Rozdział czwarty	
Unieważnieni. Suplement do rozrachunku Nowej Fali	55

Część II

Rozdział pierwszy	
„...nie przeżywać życia, lecz przedumierać”. Sytuacje graniczne (w) poezji Janusza Żernickiego	63
Rozdział drugi	
Sen, pamięć i liryczne konwencje. O <i>Widzeniu</i> Zbigniewa Jerzyny	79
Rozdział trzeci	
Kosmos wewnętrzny i Historia. O wierszu Krzysztofa Gąsiorowskiego <i>Pierwszy świat mniejszy od świata beze mnie</i>	97

Rozdział czwarty	
Ruchome granice mitu. Wokół <i>świecenia</i> Wojciecha Kawińskiego	119
Rozdział piąty	
„Miazga zdarzeń”. Tekst i konteksty <i>Młota</i> Andrzeja K. Waśkiewicza	137
Rozdział szósty	
„Testament” i skarga. O <i>Liście do Pozostałych</i> Edwarda Stachury	153
Rozdział siódmy	
Czas i archeologia słowa w poetyckim konkrecie. O <i>Klepsydrze</i> Stanisława Dróżdża	177
Indeks osobowy	197
Summary	207
Zusammenfassung	209

„Skrócona dekada”

W 1961 roku na łamach „Współczesności” Ireneusz Iredyński zamieścił artykuł *Bunt*, przywołując angielskich kontestatorów spod znaku Angry Young Men, pisarzy z Hiszpanii oraz „beatników” ze Stanów Zjednoczonych¹. Zaraz potem powracał do rzeczywistości polskiej, poświęcając fragment – na zasadzie kontrastu – „hłaskoidom”, odwołując się do kategorii infantylizmu, „naiwnego romantyzmu” i pozorności sprzeciwu. Buntu powielonego, sytuującego się od razu w szeregach ariergardy. Zapewne i tak, z bardzo krótkiej przecież perspektywy, można było spojrzeć na doświadczenia artystyczne (i szerzej: kulturowe) drugiej połowy lat pięćdziesiątych XX wieku. Na tych, którzy byli cieniami artystycznych indywidualności.

Zestawiając „bohatera 56” z młodszym „lirycznym medium”, Jacek Łukasiewicz zauważał:

Zupełnie inną [...] maskę przywdziewają ci, którzy dojrzewają już po Październiku. „Egzystencjalistyczne” poczucie osamotnienia łączy się u nich z buntom programowo niekonkretnym, z niepokojami, których wyraz bywa mało kontrolowany, następuje wreszcie oddzielenie buntów duchowych i odpowiadającej im sfery doświadczeń (lektura, sztuka, rozrywka) od działalności w społeczeństwie, poddanemu procesowi stabilizacji. Procesy te nie sprzyjają poezji awangardowej zaangażowanej w życie społeczne. Niepokój egzystencjalny, do którego roczniki 56 dochodziły z bagażem przeżyć jako do pierwszego rzeczywistego doświadczenia filozoficznego, stał się dla ich młodszych kolegów kostiumem tylko i zastępczym wytłumaczeniem własnych ich klęsk dojrzewania².

1 I. IREDYŃSKI: *Bunt*, „Współczesność” 1961, nr 1.

2 J. ŁUKASIEWICZ: *W stronę „szmaciarzy”*. W: TEGOŻ: *Szmaciarze i bohaterowie*. Kraków 1963, s. 103–104.

Pora jednak znów pomyśleć o tym, co wydarzyło się po heroicznym okresie buntów autentycznych i pozornych, wyborów zdecydowanie wpływających na oblicze polskiej literatury, bardziej lub mniej dyskretnych modyfikacji, tudzież zawsze powracających kopii. Interesuje mnie dekada młodych poetów, uwzględnienie pytań o konsekwencje pierwszych wyborów (estetycznych, ale i politycznych). Do tych zagadnień warto powrócić: ideowych i ideologicznych deklaracji (w tym przypadku przede wszystkim współtwórców Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”), kolejnych estetycznych (czy etycznych również?) przesileń, strategii organizacyjnych, umożliwiających realizację pomysłów wydawniczych. Przede wszystkim dlatego, by zapytać o ścieżki literatury. Pisał Andrzej Zawada: „Orientacja »Hybrydy« należy [...] do historii literatury, a jeszcze bardziej do historii polityki kulturalnej i jej efektów”³, Marian Kisiel konstatował: „bez zrozumienia uwikłań światopoglądowych, w jakie weszło pokolenie 60, niepodobna zrozumieć jego racji artystycznych”⁴. Krzysztof Gąsiorowski, redaktor antologii *Coś własnego*, po latach z nieuchronnym rozżaleniem oznajmiał, potwierdzając zresztą znany fakt, że formacja „debiutantów z lat sześćdziesiątych” nie została przez krytykę opisana; że wiersze nie były przez kolejne lata poddawane interpretacjom i reinterpretacjom⁵. Tak, Hybrydy zostały skutecznie zmarginalizowane, a dowodem rzeczywiście stał się brak częściowych realizacji badawczych, analiz i interpretacji (wyjątkiem pozostaje twórczość Edwarda Stachury, w mniejszym stopniu Ryszarda Milczewskiego-Bruno).

W 1978 roku Andrzej K. Waśkiewicz opublikował książkę⁶, na którą złożyły się m.in. rozważania socjologiczno-literackie oraz interpretacyjne, poświęcone tomikom Janusza Żernickiego, Krzysztofa Gąsiorowskiego, Zbigniewa Jerzyny, Mieczysława Stanclika, Jerzego Koperskiego, Jerzego Lesława Ordana, Edwarda Puzdrowskiego, Stefana Połoma, Wojciecha Kawińskiego, Jerzego Górzańskiego. Autor przy-

3 A. ZAWADA: *W kleszczach programu*. W: TEGOŻ: *Wszystko pokruszone*. Warszawa 1985, s. 153.

4 Zob. *Dwugłos o pokoleniu '60*: M. KISIEL: *Zjawa pokolenia*; A.K. WAŚKIEWICZ: *Jednak Orientacja...* „Śląsk” 2002, nr 1.

5 *Coś własnego. Wiersze poetów z „Hybrydy”*. Wybór, wstęp i postowie K. GĄSIOROWSKI. Kielce 2002.

6 A.K. WAŚKIEWICZ: *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978.

znawał, iż pierwotnie miała ona uwzględniać także teksty poświęcone Nowej Fali, międzygrupowym polemikom. W zamykającym publikację szkicu *Co nam zostało z tych lat?*, w ramach „listy nieobecności”, wymienia m.in. Stanisława Srokowskiego, Bohdana Zadurę, Lothara Herbsta, Ugrupowanie Literackie 66. Wybrał jednak prezentację zagadnień związanych z Orientacją Poetycką „Hybrydy”. Ta publikacja stała się dla mnie istotnym punktem badawczego odniesienia.

W niniejszej próbie opisu pojawiać się będą także poeci spoza reprezentatywnego kręgu Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”⁷. Pierwszy człon tytułu *Hybrydy* odsyła, rzecz jasna, do kręgu poetów, o których pisze Waśkiewicz, jednocześnie – pozbawiony cudzysłowu – stać się ma znakiem rozpoznawczym szerzej pojętej formacji poetów debiutujących w latach sześćdziesiątych XX wieku; znakiem odsyłającym do poetyk, wyobraźni, form lirycznego wyrazu i gestów artystycznych. Niniejsza książka również składa się z dwóch części, lecz inne kryteria i strategie historycznoliterackiego bilansu stały się jej fundamentem.

Pierwsza część zawiera rekonstrukcję programów „młodopoetyckich” lat sześćdziesiątych, przedstawia kwestie „społecznego zaangażowania” ich twórców i – w związku z dominantami poetyki, modelami ich poezjotwórstwa – obecności wiersza w czytelnicznym obiegu. Punktem wyjścia jest jednak przybliżenie artystycznych wyborów i postaw pisarzy debiutujących, poszukiwania „swojej” tradycji, w tym akurat wypadku – powrotu do międzywojennej awangardy. Ten blok szkiców zamkną uwagi o rozliczeniach Nowej Fali z interesującymi mnie poetami siódmej dekady.

W części drugiej znalazły się natomiast interpretacje siedmiu wierszy Janusza Żernickiego, Zbigniewa Jerzyny, Krzysztofa Gąsiorowskiego, Wojciecha Kawińskiego, Andrzeja K. Waśkiewicza, Edwarda Stachury i Stanisława Drózdza. Ostatni z wymienionych autorów przypomina jednocześnie o początku tej książki, wyborach awan-

7 Rejestry uczestników ruchu przynoszą m.in. hasła słownikowe: E. GŁĘBI-CKA: *Orientacja Poetycka „Hybrydy”* (s. 217–241); *Forum Poetów „Hybrydy”* (s. 315–325); *Klub Cybernetyków* (s. 325–327). W: TEJŻE: *Grupy literackie w Polsce 1945–1980*. Warszawa 1993 (wyd. 2 poszerzone *Grupy literackie w Polsce 1945–1989*. Warszawa 2000); G. GAZDA: *Orientacja Poetycka „Hybrydy”*. W: TEGOŻ: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000, s. 421–424. We wstępie do tomu *Zjawia realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych* (wybór i oprac. J. KOPERSKI. Warszawa 1999) przeczytamy, iż przed ostatecznym wyborem uwzględniano ponad 150 poetów.

gardowych, jednak owo „konkretystyczne” zakończenie jest szkicem o poezji wynikającej tyleż z awangardowych fascynacji końca dekady i lat następnych, co rodzącego się u nas projektu transawangardowego przewartościowania sztuki⁸. A to właśnie program opisu do podjęcia, więc... początek. Z dorobku każdego z wymienionych poetów wybieram jeden wiersz, próbując – także kontekstowo – unaocznic ewolucję indywidualnych poetyk, dominant wcześniejszych i późniejszych faz twórczości. To nie tylko próba odnalezienia „wierszy-soczewek”, niekiedy sygnalizujących możliwy „zarys całości”, ale i zestawienie utworów po prostu charakterystycznych, podległych schematom oraz – niekiedy – wyobraźniowym uproszczeniom.

Swoją książkę o zjawiskach artystycznych lat siedemdziesiątych Piotr Piotrowski rozpoczynał od pytania: czy mamy rzeczywiście do czynienia z „wydzieloną dekadą”? Chodziło mu o kwestię „tożsamości dekady, [...] tego czy lata siedemdziesiąte charakteryzowały się w miarę obliczem, które wyznaczało układ odniesienia ówczesnej kulturze artystycznej”⁹. I zwrócił, oczywiście, uwagę na rolę roku 1968:

Podstawowa obserwacja to utrata przez PRL swego ideologicznego charakteru, deideologizacji państwa, legitymującego się do tej pory marksistowskim światopoglądem. Cezurą tu jednak jest nie tyle rok 1970, co 1968. Patrząc na dekadę w tym kontekście, można powiedzieć, że lata siedemdziesiąte rozpoczynają się wraz z klęską tzw. rewizjonistów. Kalendarzowy początek dekady stanowi kontynuację zaczętego dwa lata wcześniej procesu¹⁰.

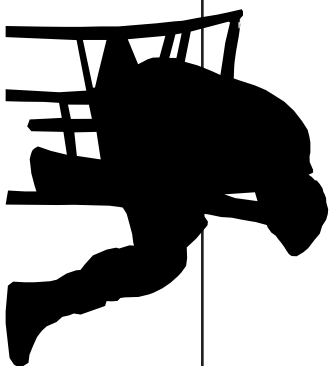
Rok 1968 to ważny moment kontrakcji poetów nieco młodszych wobec tych ze „skróconej dekady”. Interesuje mnie zatem to, co działo się w utworach wybranych poetów lat sześćdziesiątych. Także to, co działo się po ich debiutach, wiele lat później.

8 Na łamach „Agory” (1968, nr 20) ukazał się szkic Marka Garbali Stanisława Dróżdza *poezja konkretna*, opatrzony informacją, iż „powstał w wyniku przeprowadzonej przez jego autora rozmowy z poetą i jest pierwszą prezentacją programu poezji konkretnej w Polsce”.

9 P. PIOTROWSKI: *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie*. Poznań 1991, s. 9.

10 Tamże.

Część I



ROZDZIAŁ PIERWSZY

„Stamtąd się wywodzimy” Poeci lat sześćdziesiątych wobec awangardy*

1

Czas wojenno-okupacyjny wpłynąć musiał na rozrachunki młodych poetów z ideami międzywojennej awangardy, czas powojenny wyciszył debaty. Awangardyzm – powiada Edward Balcerzan:

[...] przetrwał wojnę jako poetyka, system chwytów, repertuar środków ekspresji pisarskiej, które włączały się do rozmaitych – niekiedy dalekich od ideałów „Zwrotnicy” – dorobków indywidualnych¹.

Rok 1956 może być symboliczną datą powrotu Wielkiej Awangardy. Młodzi twórcy poszukują „własnej” tradycji: inspirujących momentów przeszłości artystycznej, odważnych i oryginalnych projektów². Szybko reagują czasopisma, drukując wiersze, wywiady i legendotwórcze artykuły współtwórców międzywojennej awangardy. Ukazują się książki Anatola Sterna, Stanisława Młodożeńca, Aleksandra Wata, Brunona Jasieńskiego³. „Przeskoczmy” przez lat dziesięć: rów-

* Pierwodruk tekstu ukazał się w książce: *Czytanie Dwudziestolecia*. Red. E. HURNIKOWA, A. WYPYCH-GAWROŃSKA. Częstochowa 2005, s. 17–23.

1 E. BALCERZAN: *Bez awangardy*. W: TEGOŹ: *Poezja polska w latach 1939–1945*. Cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 31. Autor zauważa jednocześnie, iż nawet w dobie socrealizmu wykorzystywano elementy awangardowej poetyki.

2 Dwa powojenne powroty do futurystycznych tekstów i „strategii” analizowałem w książce: *Odmiany awangardy*. Katowice 2001, s. 99–118, 144–154.

3 *Wybór poezji Przybosia* ukazał się w 1949 roku, jego *Poezje zebrane* w 1959 („pomiedzy” można było czytać *Rzut pionowy*. *Wybór wierszy* z 1952, *Najmniej słów*. *Poezje* z 1955, *Narzędzie ze światła* z 1958). W 1957 roku ukazały się *Wiersze dawne i nowe* Sterna, rok później – *Wiersze wybrane* Młodożeńca. Dopiero rok 1960 przyniósł *Utwory poetyckie* Jasieńskiego (ze wstępem Sterna, w tym samym roku – *Rzecz gromadzka*, wcześniej ukazało się dwukrotnie – jako poemat – *Słowo o Jakubie Szeli*).

niez Nowa Fala podejmie – o czym później – lekturę awangardowych realizacji, przede wszystkim z „drugiej dekady” międzywojnia; wciąż będą przecież powracały takie tytuły, jak: *Kronika dnia* i *Na przykład...* Oto awangardowa introdukcja i awangardowa kontynuacja (aczkolwiek nie recepcyjny finał).

Podążam tutaj tropem kolejnej po II wojnie światowej lekcji awangardowej; śladami lekturowych fascynacji, kontynuacji, ale i – niekiedy artykułowanej stanowczo – niezgody. Interesują mnie świadectwa podjętej przez poetów Hybryd lektury tekstów Wielkiej Awangardy – lekcja, która wpłynęła na twórcze decyzje wielu autorów tego kręgu. Do przewertowania pozostały dzisiaj dziesiątki pism z wypowiedziami programowymi oraz polemikami współtwórców Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”, z artykułami i recenzjami, okazjonalne druki i świadectwa wydawniczych projektów. Podobne druki pojawiały się w Dwudziestoleciu, jednak z takich dokumentalistów i obowiązkowych bibliografów jak przedstawiciele Hybryd nikt wcześniej nie mógł się cieszyć⁴.

Odrębną, acz istotną wobec doświadczeń sztuki eksperymentalnej, kwestią jest publikacja najnowszych utworów eksfutyrystów: w 1956 roku ukazują się *Wiersze i poematy* Sterna oraz *Wiersze* Aleksandra Wata. Na lata sześćdziesiąte przypadają publikacje prozatorskie i poetyckie Adama Ważyka: *Labirynt* (1961), *Epizod* (1961), *Wagon* (1963), nadto *Esej o wierszu* (1964) oraz *Kwestia gustu* (1966).

4 Jeśli przeto do druków „Hybryd” trudno dziś dotrzeć, to jednak wiemy, czego szukać, por. zestawienia: *Kronika kulturalna 1950–1970*. Red. J. LESZIN, E. MIELCAREK, K. MROZIEWICZ. Warszawa 1971; akw [A.K. WAŚKIEWICZ]: *Wydawnictwa Orientacji*. W: *Wnętrze świata. Antologia poetycka kręgu Orientacji 1960–1970*. Red. J. LESZIN-KOPERSKI. (Wybór i oprac. K. GĄSIOROWSKI, Z. JERZYNA, R. KRYNICKI, J. LESZINEK-KOPERSKI, A.K. WAŚKIEWICZ). Warszawa 1972, s. 192–195 (tu uwzględniono także „Helikon” z 1956 roku oraz „Nowe Żagary” z 1958, „traktując je jako pierwsze publikacje pokolenia 1960”, zob. tamże, s. 192); A. SOBECKA, A. JĘDRUSZCZAK: *Studencki ruch kulturalny i artystyczny 1969–1972. Bibliografia*. (Suplement *Almanachu ruchu kulturalnego i artystycznego ZSP 1969–1972*). Warszawa 1973; A.K. WAŚKIEWICZ: „Orientacja”. *Bibliografia zawartości 1965–1973*. Warszawa 1973 (tutaj autor zwracał uwagę, iż ze względu na nieregularność publikowania *Orientacji* nie rejestrowała pisma „Bibliografia Zawartości Czasopism”, a „Polska Bibliografia Literacka” robiła to „niesystematycznie”); Ewa M. [J. LESZIN-KOPERSKI]: *Kronika Orientacji 1960–1972*. W: „Orientacja”. *Suplement do 12 numerów*. Warszawa 1973, s. 109–118; *Czasopisma studenckie w Polsce (1945–1970)*. Red. A.K. WAŚKIEWICZ. Warszawa 1975 (omówienie Waśkiewicza *Wydawnictwa kręgu Orientacji* zostało zawarte na stronach 269–280, na końcu tomu opracowana przez niego na potrzeby całej publikacji *Bibliografia*, zob. tamże, s. 301–354).

2

W drugim numerze „Widzeń” Michał Głowiński powracał do lata 1956:

Wszystko bowiem, co dzieje się w tzw. młodej poezji, jest [...] następstwem owego lata, niezwykłego lata, w którym miejsce kilkuletniej inercji i zeskorupienia zajęło ożywienie, miejsce paraliżującego konformizmu artystycznego – poszukiwanie nowych rozwiązań⁵.

W przypadku „poezji przełomu” dla Głowińskiego najistotniejszy był wyraz antysentymentalizmu, który uznawał właśnie za spadek awangardowy. Wskazując Mirona Białoszewskiego, Tymoteusza Karpowicza, Stanisława Swena Czachorowskiego, Stanisława Grochowiaka, dostrzegał dziedzictwo awangardy, które reaktywowano w obliczu nowych celów, metod, strategii („Awangarda jest dla nich [tj. wymienionych poetów – P.M.] nie tylko wzorem, ale także odskocznią”⁶). W tym samym numerze „Widzeń” Janusz Sławiński analizował status języka poetyckiego, by wskazać istotę funkcji poetyckiej (zob. *Poezja – gatunek mowy*).

Orientacja nie musiała odkrywać międzywojennej awangardy, ofertę złożono już wcześniej. Spoglądając na awangardowe dziedzictwo po roku 1956, właśnie od strony wewnętrznych „powiązań”, estetycznych wyborów, dostrzeżemy pokoleniowe manifestacje odrębności. Janusz Kryszak, w istotnym dla niniejszych rozważań artykule, właśnie w stosunku do awangardy odnajdywał zasadnicze różnice między Orientacją i Nową Falą. Zgodnie z jego opinią, Orientację można przypisać do wczesnego okresu awangardy, Nową Falę zaś do idei Peipera z czasów *Kroniki dnia* i *Na przykład* (ponownie przywołuję te tytuły), ale także poezji Czesława Miłosza i Mariana Czuchnowskiego. Kryszak konstatawał:

5 M. GŁOWIŃSKI: *Pożegnanie z sentymentalizmem*. „Widzenia” 1961, styczeń–luty–marzec.

6 Tamże.

[...] pojawiający się na początku lat 60. nowy krąg debiutantów nawiązuje do [...] tego, co najważniejsze w dorobku awangardy, do podstaw światopoglądowych poezji Przybosia i Peipera wyrażających się w poszukiwaniu takiej formuły poezji, która jawiąc się jako akt wiary, byłaby strukturą konkurencyjną wobec rzeczywistości praktycznej, zdolną przeciwstawić się własną organizacją dostrzeganemu chaosowi i dezintegracji świata. [...] [Orientacja – P.M.] odwołuje się do konstruktywizmu i to nie tylko [...] poetyckiego, ale i społecznego, pomija natomiast bądź celowo nie akcentuje tych doświadczeń, kiedy to ów światopogląd wczesnej awangardy coraz bardziej się komplikował [...]’.

Dopowiedzmy: uniwersalizm Orientacji miałby z kolei różnić ją od zwróconych w stronę konkretnego – przedmiotu debiutantów październikowych.

Myśląc o powinowactwach, odnotować natomiast trzeba trzy najważniejsze punkty odniesień: w sferze socjologicznej – bezpośrednie kontakty młodych poetów z mistrzami, świadczące, iż lektury nie sprowadzały się jedynie do relacji „papierowych” (dosłownie i w przenośni). W gronie jurorów konkursów poetyckich, uczestników poetyckich sympozjów bywali przecież: Anatol Stern, Julian Przyboś, Jalu Kurek, Adam Ważyk. Wypada przypomnieć, iż wówczas były organizowane cykliczne imprezy, w ramach których chętnie sięgano po teksty międzywojennej awangardy⁷. Wskażmy również fakty edytorskie: seria

7 J. KRYSZAK: *Autorytet awangardy*. W: TEGOŻ: *Urojona perspektywa. Szkice literackie*. Łódź 1981, s. 181–182, 185 (pierwodruk: *Legenda, autorytet i triumf awangardy*. „Poezja” 1974, nr 9).

8 W trakcie zainicjowanych przez Orientację Tygodni Poetyckich Stolicy czytano wiersze Czechowicza, Majakowskiego, Jasińskiego, Apollinaire’a, Peipera, Przybosia, Chlebnikowa. W 1975 roku wybrzmiały wiersze „apokaliptyczne” Przybosia, Brzękowskiego, Czechowicza, Zagórskiego, Rymkiewicza (por. *W oddechu burzy*. Wybór, oprac. i red. J. LESZIN-KOPERSKI, A.K. WAŚKIEWICZ. Warszawa 1975, s. 4). 19 grudnia 1967 roku zorganizowano spotkanie poświęcone Peiperowi (referaty wygłosili: R. Krynicki, A.K. Waśkiewicz; potem w *Za progiem wyboru* opublikowany był, nawiązujący do nich, tekst Bohdana Urbankowskiego oraz omówienie dyskusji, w której wzięli udział: R. Matuszewski, J. Maciejewski, K. Gąsiorowski, Z. Jerzyna). Od 1967 roku przyznawano we Wrocławiu – firmowaną przez Ugrupowanie

Generacje, prezentując zbiory wierszy Tytusa Czyżewskiego, Mili Elin, Jerzego Jankowskiego, Tadeusza Peipera, Lecha Piwowara, Mariana Czuchnowskiego, Adama Ważyka, przypominała teksty i pisarzy nieobecnych (choćby tak „egzotycznych” dla powojennego czytelnika, jak Jankowski i Elinówna)⁹. Pomyślano o przypomnieniu na stronach „Widzeń” postaci Tytusa Czyżewskiego (szkic Stanisława Młodożeńca) oraz Brunona Jasińskiego (tekst Anatola Sterna z nagłówkiem *Sylwetki poetów komunistów*). Po trzecie wreszcie – liczą się deklaracje, programowe wypowiedzi, ankiety, recenzje. Konsekwentnie zapytajmy więc: kogo programowe wypowiedzi przywołują najczęściej?

W ankiecie *post scriptum Mój najbliższy poeta* wypowiadali się Jerzy Lesław Ordan, Stefan Połom, Edward Puzdrowski, Henryk Gała, Beata Szymańska, Andrzej K. Waśkiewicz, Janusz Żernicki, Andrzej Zaniewski. Jak zwykle w takich przypadkach, podkreślana jest trudność jednoznacznego wyboru, „rankingowych” rozstrzygnięć, ale zaraz potem tworzone są rejestry nazwisk, zestawy tomików. Beata Szymańska wskazuje jednego tylko poetę – Rainera M. Rilkego, jednego Andrzej K. Waśkiewicz – Tadeusza Peipera. „Nikt z naszego pokolenia nie znał go, niewielu mogło zamienić parę słów. Niewielu go czytało” – notuje Waśkiewicz¹⁰, a dalej:

66 – Nagrodę im. Tadeusza Peipera (w latach sześćdziesiątych laureatami zostali: Bogusław Żurkowski, Janusz Styczeń, Ewa Lipska, Stanisław Srokowski, Stanisław Barańczak, Lucjan Kiełkowski).

9 Kolejno ukazały się tomiki: T. PEIPER: *Wybór wierszy*. Wyboru dokonał J. LESZIN-KOPERSKI. Warszawa 1972. Generacje. Seria II, T. 1; Y. YANKOWSKI: *Rytmy miasta*. Wybór i oprac. A.K. WAŚKIEWICZ. Warszawa 1972. Generacje. Seria II, T. 5; T. CZYŻEWSKI: *Harfiarz uliczny*. Wybór wierszy. Wybór i oprac. J. KRYSZAK. Warszawa 1973. Generacje. Seria III, T. 1; M. CZUCHNOWSKI: *Reporter róż*. Wybór wierszy. Wyboru dokonał J. KRYSZAK. Warszawa 1974. Generacje. Seria IV, T. 1; M. ELIN: *Wachlarz z białych kwadratów*. Zebrał, oprac. i posłowiem opatrzył A.K. WAŚKIEWICZ. Warszawa 1974. Generacje. Seria IV, T. 6 (przypomni ją edycja: 16 wierszy. Gdańsk 1999); L. PIWOWAR: *Wszędzie woła głos poezji*. Wybór i oprac. A.K. WAŚKIEWICZ. Warszawa 1975. Generacje. Seria V, T. 1; A. WAŻYK: *Pół wieku. Wybór wierszy w 50-tą rocznicę „Semaforów”*. Wybór A. WAŻYK i J. KOPERSKI. Warszawa 1976. Generacje. Seria V, T. 4. Podsumowanie tych przedsięwzięć zawiera antologia: *Generacje 1971–1976*. Wybór, oprac. i red. J. LESZIN-KOPERSKI, A.K. WAŚKIEWICZ. Warszawa 1977.

10 A.K. WAŚKIEWICZ: [odpowiedź na ankietę „Mój najbliższy poeta”]. W: *post scriptum*. Red. J. LESZIN-KOPERSKI. Warszawa 1966, s. 68.

Twórczość mojego pokolenia tworzącego sztukę nowego synkretyzmu korzysta z dokonań Peipera. Elementy jego „konstytucji poetyckiej” wtapia we własną poetykę¹¹.

Na łamach „Orientacji” Waśkiewicz wspominał poświęcone poecie przedsięwzięcia artystyczne i naukowe, pisząc: „Urodzony w 1891 roku, nie był dla nas Peiper poetą z przeszłości. Był nam – współczesny”, a w zakończeniu „rozkwitająco” podkreślał:

[...] stamtąd się wywodzimy. Stamtąd, właśnie stamtąd. Z tamtego dzieła, którego wartość trzeba mierzyć nie miarą lat, ale miarą epoki. Z dzieła, które tyleż o tej epoce świadczy, co ją tworzy. Z dzieła, które zapoczątkowało budowę nowej świadomości. Z dzieła, które...¹²

Nieco później wtórował krytykowi Leszin:

Spełniły się nasze pragnienia. Testament Poety – wykonaliśmy. [...] Reguła dwu dwunastek [...] obiegra brać studencką, powodując spory i dyskusje. PEIPER stał się dla nas pierwszym z poetów...! [...] Przywracamy Jego rozkwitające idee. I myślę, że byliśmy wierni Jego wielkości. Jego wielkim wizjom. [...] Wszyscy jesteśmy spadkobiercami Peipera¹³.

Zajrzyjmy do innej jeszcze publikacji. W *Za progiem wyboru* Krynicki rozpoczyna tekst od przywołania założeń krakowskiej Awanardy (Peiper, Przyboś), potem pochyla się nad tekstami *Orientacji*, by rozpatrywać zagadnienia językowe¹⁴; analizując twórczość Orien-

11 Tamże.

12 akw [A.K. WAŚKIEWICZ]: *Tadeusz Peiper 1891–1969. „Orientacja” 1970*, kwiecień–maj. W numerze na stronach 47–48 wybór fragmentów artykułów Peipera dokonany przez Tomasza Burka, opatrzony tytułem *Myśli, które nie umarły* (wymyki z tekstów: *Miasto, masa, maszyna, Rytm nowoczesny, Rozbijanie tworzydeł, Nowa polskość polskiej sztuki, O nowości, Także inaczej, Sztuka a proletariat, zakończenie Tędy*).

13 J. LESZIN: [nota]. W: T. PEIPER: *Wybór wierszy...*, s. 31. Zachowuję graficzne wyróżniki tekstu.

14 R. KRYNICKI: *Poetyka Orientacji „Hybrydy”*. W: *Za progiem wyboru*. Red. J. LESZIN-KOPERSKI. Warszawa 1969, s. 39.

tacji, Krzysztof Gąsiorowski przywołuje kategorię sytuacji lirycznej, sygnalizuje przy tym rezygnację z – jak powiada: uznawanej „gwoli lirycznego nadporządku” przez Przybosa – „jednoznaczności czasoprzestrzennej”¹⁵; Janusz Żernicki wreszcie – odsłaniając istotę „poezji wzoru” – powiada, iż jest bliski teorii Przybosa, powołuje się także na *Teorię widzenia* Władysława Strzemińskiego¹⁶.

Przybliżając założenia tendencji formulistycznej, Waśkiewicz wskazuje „miejsca spotkań”: Peiper, Eliot, Perse, Biblia, Pound, Valéry, Czachorowski. I podkreśla: „a wszyscy – z Norwidem”¹⁷. Napisze prosto i sugestywnie, że chodzi o „wchłonięcie i przetworzenie” tradycji, albowiem „poeta wie, że nie jest pierwszy, że stanowi tylko (aż?) ogniwo w łańcuchu rozwojowym; że jego doświadczenia mają swoje odpowiedniki w przeszłości; odpowiedniki, nie tożsamości”¹⁸.

Peiper (prawodawca konstruktywizmu), Przyboś (rzecznik awangardyzmu permanentnego), Eliot (poeta kulturowego uniwersalizmu) – to zapewne najistotniejsze, widoczne po latach, punkty deklaracyjnych odniesień.

3

Kwestia – dla wielu zapewne najważniejsza, bez wątpienia też najtrudniejsza – wiąże się już bezpośrednio z poetyką Orientacji. Wiersz młodych poetów lat sześćdziesiątych niejednokrotnie kojarzony jest z barokową konceptualizacją obrazu. Kwietyzm, skłonność do enumeracyjnej metaforyki, oniryczność... Poezja spod znaku Orientacji proponowała grę wyobraźni, której żywioł porywa ze sobą konkrety, objawiwszy metaforyczny trans. Rzec można i tak: im bardziej odcienie szarości spowijały codzienność dekady, tym intensywniej pulsowała wyobraźnia i metafora wyzwalała metaforę.

Witold Sadowski, przyglądając się kształtowi polskiej liryki powojennej, zwraca uwagę na „drugi przełom tekstu graficznego”. Pojawili

15 K. GĄSIOROWSKI: *Źródła poezji*. W: *Za progiem wyboru...*, s. 23. Poetyckie koncepcje programowe z lat sześćdziesiątych przypominam w rozdziale drugim.

16 J. ŻERNICKI: *Poezja wzoru*. W: *Za progiem wyboru...*, s. 39.

17 A.K. WAŚKIEWICZ: *Tendencja formulistyczna*. W: TEGOŻ: *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 64.

18 Tamże.

się ascetyczny Różewicz, „sylabizm Pawła Hertza pozostał nadal znakiem światopoglądu konserwatywnego”, a „tekst graficzny przestał być nośnikiem lewicowych haseł”¹⁹. Sadowski zestawia akurat tomiki Gąsiorowskiego i Białoszewskiego, by przedstawić krótkie podsumowanie losów graficznych innowacji. „Tomiki publikowane w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych pękają od nadmiaru środków graficznych w rodzaju spacji, akapitów i pionów”, w drugim pięcioleciu rozwiązania graficzne „nie stanowią na pierwszy rzut oka kompozycyjnej osi utworu”²⁰. W kolejnej dekadzie nic nowego w tym zakresie się już nie wydarzy, ostatecznie zarysowuje się dążenie do wiersza zwarteo, skracającego rozmiar wersu. Ale to wszystko – przyznajmy – przez lata rozgrywa się jednak w ramach graficznego porządku, bez typograficznych olśnień i radykalnych rozwiązań, których poszukiwali futuryści i konstruktywiści.

Po nowofalowej kampanii „likwidacyjnej” pojawiły się jednak interesujące sugestie krytyczne. Dość przypomnieć konstatację ze *Sporu o poezję* grupy Kontekst:

[...] tylko poezja „Orientacji” wchodzi w związki analogiczne z postawami estetycznymi nurtu abstrakcji niegeometrycznej. [...] adekwatność postaw i estetyki jest do udowodnienia²¹.

Mowa tu o dyskusji „pokoleń” kojarzonych z politycznymi przełomami, które – zgodnie z opinią wyrażoną przez Stanisława Piskora – „uwikłały się w pozaliterackie zależności, tracąc kontakt z awangardą”²². W tym ujęciu poezja Orientacji wpisana być może w przedsięwzięcia prowadzące do „eksploracji świata wewnętrznego” (Piskor przywołuje Henri Michaux), przedsięwzięcia przełamujące „zasady kreacyjności o proveniencji introwertycznej, ze sławetnymi pejzażami wewnątrz-

19 Zob. W. SADOWSKI: *Rys historyczny*. W: TEGOŻ: *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków 2004, s. 310.

20 Tamże.

21 S. PISKOR: *Spór o awangardę*. W: W. PAŹNIEWSKI, S. PISKOR, T. SŁAWEK, A. SZUBA: *Spór o poezję*. Red. S. PISKOR. Kraków 1977, s. 14.

22 Tamże, s. 15–16. Zob. *Układy sprawdzeń*. W *kręgu Nowej Fali*. Wyboru dokonał i oprac. P. MAJERSKI. Katowice 1997, s. 35–47, 70–71.

nymi na czele”, przez Orientację „realizowane na dobrym europejskim poziomie”²³.

Punktem wyjścia powinno być w tym wypadku, jakże często powracające w komentarzach i wypowiedziach z tamtego czasu, słowo „konstrukcja”. Sądzę, iż jest ono kluczem otwierającym poetyckie twierdzenie „synkretystów”. W 1961 roku Zbigniew Jerzyna napisze: „Jedną z najbardziej optymistycznych stron ludzkiego życia jest chyba zdolność człowieka do konstruowania, czyli możliwość wydzielenia, wyrwania z chaosu”²⁴, rzecz całą splecie ostatecznie z socjalizmem, który miałby być „konstrukcją wielu warstw ideologii i praktyki”²⁵. W tej ofensywie liczy się poetycka rekonstrukcja świata, świadomość organizacji obrazów lirycznych i kompozycja porządku.

Waśkiewicz notuje: „Wartości przyjmowane są nie dlatego, że istnieją, że są faktem nie do zaprzeczenia, ale dlatego, że umożliwiają nową konstrukcję”²⁶. W ankiecie *Jak powstaje wiersz* Edmund Puzdrowski pisze o swych wierszach konstruowanych z „elementów intuicyjnie się jawiących”, przytacza też autorski wiersz *Konstruktorzy*:

słowo się osypie traci popiół z siebie
rybę przemienia w jej wewnętrzne ciało
– wybiega z strumienia
niegnilne w treści, formą – przejaśniałe
ości
znaczące w muzeum²⁷.

Zbigniew Strzałkowski powie, iż młodzi szukają „nowych elementów: treści, jasności, wewnętrznej konstrukcji”²⁸.

23 Do tych intuicji krytycznych S. PIŚKOR powróci w tekście: *Postscripta do współczesności. (O poezji Andrzeja Szuby)*. W: *Z zagadnień literatury, kultury i języka. Studia ofiarowane Profesorowi Edwardowi Możejce*. Red. B. TOKARZ. Katowice 2002, s. 181 (przedruk, bez podtytułu, w postaci wstępu do tomiku A. SZUBY: *107 strzępów. Wybór 1986–2001*. Kraków 2003, s. 5–20).

24 Z. JERZYNA: [b.t.]. „Widzenia” 1961, styczeń–luty–marzec.

25 Tamże.

26 A.K. WAŚKIEWICZ: *Tendencja formalistyczna...*, s. 63.

27 *Za progiem wyboru...*, s. 103.

28 Tamże, s. 107.

Nie mnożę cytacji, gdybym bowiem to zrobił, otrzymalibyśmy pokaźny wykaz, zwłaszcza z lat 1961–1965. W rozmaitych konfiguracjach wciąż będą powracały słowa: konstrukcja, forma, nowy. Trudno natomiast pominąć programowy szkic Waśkiewicza, w którym autor wyjaśnia istotę formulizmu. Przywoławszy m.in. Jarosława Marka Rymkiewicza, uwydatnia relację wobec tradycji, językowego odwzorowania świata, konstrukcji bohatera:

[...] bohaterem lirycznym wierszy formulistycznych jest świadomość percepująca świat, który jest już wstępnie poprzez słowa, z których zbudowany będzie wiersz, wyinterpretowany. Praca poety polega więc na interpretacji słów, na tworzeniu z nich nowej – całościowej – wizji świata. Metafora, formulistyczna definicja, zmierza do budowy formuł zamykających w sobie – będące zarówno wynikiem intelektualnej analizy, jak i momentalnego oglądu – przejawy otaczającego nas świata, ale dostępnego nam poprzez będące wynikiem jego interpretacji słowa²⁹.

Oto wykładnia synkretyzmu poetów Orientacji, która wywołała sporo polemik. W ten program została wpisana wiara w wartość literackiego modelu świata, przeświadczenie o konstruktywności słowa poetyckiego, które interpretuje rzeczywistość i chyba słusznie Waśkiewicz przypuszczał: „Być może wobec rzeczywistości lat sześćdziesiątych Orientacja żywiła podobne złudzenia jak Awangarda wobec rzeczywistości lat dwudziestych, być może wobec niej można sformułować podobne zarzuty, jakie wobec Awangardy formułowało pokolenie Kolumbów”³⁰.

A jednak – w praktyce, lektura tekstów poetów lat sześćdziesiątych z upływem lat odślania mozolną wędrówkę „przez język”, podążanie ku sytuacjom skrajnym, ostatecznie – badanie wytrzymałości materii językowo-pojęciowej. I tu już poznawczego optymizmu lat dwudziestych nie odnajdziemy. Wojciech Kawiński pisał na przykład: „za dużo we mnie słów, za dużo zaprzeczeń”, w innym zaś miejscu: „Słowa – / cóż one mogą zmienić”; zacytuję Mieczysława Kucnera: „[...] aż przecho-

29 A.K. WAŚKIEWICZ: *Tendencja formulistyczna...*, s. 67–68.

30 TENŻE: *Pokolenie Orientacji. (Wstęp do opisu)*. W: TEGOŻ: *Modele i formuła...*, s. 50.

dzi nasze wyobrażenie / świat, który miałeś na końcu języka” (*Mysł ostateczna*); w *Darze* Janusza Kryszaka przeczytamy: „Tylko wokół na mgnienie nieruchomy / roztacza się świat / na lotnych piaskach języka”; Waśkiewicz zbliży się do tych „zapętleń”, dźwięku i sugestywnego milczenia, podążając granicą snu i jawy, ciemności i rozbłysku dnia („przed-mowny język ciemności łudzę się że słyszę / ów głos którego nigdy”, *zaduszki* 67). Wielu poetów „generacji ’60”, ujrawszy „krawędź słów” (wykorzystuję formułę z *Milczenia* Beaty Szymańskiej), skieruje się ku lirycznej fenomenologii i tu właśnie, w skali rozmaitych prób „wyjęzyczenia”, odkryjemy inspirujące doświadczenie liryki lat sześćdziesiątych³¹.

Z obrazów wspólnoty, zbiorowości przebijają jednak w tych wierszach samotność. Dostrzeżemy rozpaczliwe spojrzenia w stronę drugiego człowieka, obez władanie i rozgoryczenie (ważny kontekst *Ziemi jałowej* i *Wydrążonych ludzi*). Schronienie w retoryce mogło pomóc, nie wystarczało jednak na długo.

4

Warto na lirykę debiutujących w latach sześćdziesiątych poetów spojrzeć od „awangardowej strony”. Wskazałem jedynie kilka elementów programu i poetyki, a najważniejsza będzie przecież kwestia aktualizacji awangardowych technik. Peiperowskie „piękne zdania”, spiętrzone metafory; Przybosiowa wiara w słowo; asocjacionizm zbliżający poetów Orientacji do koncepcji „wyobraźni wyzwolonej” spod znaku Brzękowskiego (por. Gąsiorowski, Bordowicz, Żernicki).

Klucz Wielkiej Awangardy otwiera wiele drzwi do badawczych reinterpretacji. Być może, podejmując próbę periodyzacji literatury powojennej, właśnie dzięki obserwacji sygnalizowanych momentów recepcji myśli awangardowej, uda się naszkicować nowy plan sytuacyjny.

31 Obszerny wybór wierszy kręgu Orientacji przyniosły po latach zbiory: *Zjawia realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*. Wybór i oprac. J. KOPERSKI. Warszawa 1999; *Coś własnego. Wiersze poetów z „Hybryd”*. Wybór, wstęp i posłowie K. GĄSIOROWSKI. Kielce 2002.

ROZDZIAŁ DRUGI

Koncepcje, projekty, programy (Janusz Żernicki – Andrzej K. Waśkiewicz – Krzysztof Gąsiorowski – Mieczysław Kucner) Próba rekonstrukcji

1

Lektura tekstów programowych to dla krytyka literackiego i historyka literatury zadanie intrygujące i pouczające z kilku powodów. Pragnienie nowatorskich objawień i radykalne rozliczenie „skostniałej” przeszłości kusi. Wybór tradycji wpisanej w ton współczesny może być zaskoczeniem i przynieść rozwiązania wysokiej próby. Intrygować może również z powodu potencjalnych deklaracji-mystyfikacji, formuł „na wyrost” i – później – estetycznej nieweryfikowalności.

Podjmując próbę klasyfikacji typów krytyki literackiej dwudziestolecia międzywojennego, uwzględniając „postawy wobec literatury”, Tomasz Burek wskazywał krytykę opisową, eseistyczną, wartościującą oraz krytykę programową i postulującą (wiązącą się z wystąpieniami awangardystów, m.in. Tadeusza Peipera, Jana Brzękowskiego, Juliana Przybosia, Michała Chmielowca)¹, ale też zwracał uwagę, iż przy uwzględnieniu innych modeli (np. krytyki naukowej, krytyki pragmatycznej, krytyki artystycznej) dostrzeżemy krytyków sytuujących się w strefach granicznych: Karola Irzykowskiego, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Wacława Borowego, Stefana Kołaczковского, Ludwika Frydego, Kazimierza Wykę. Swoją opis ujmie w dwóch obszer-nych, problematyzowanych działach: *Dialogi z przeszłością* i *Przypadki z teraźniejszością*, zamykając całość *Obrachunkami z dwudziestolecie-kiem*.

Cztery przedstawione w niniejszym rozdziale propozycje opisu sytuacji poezji najnowszej (i szerzej: kultury współczesnej) były tyleż autorskimi realizacjami projektów diagnoz „situacji bieżącej”, co i – intencjonalnie – projektami „na przyszłość”. Dobrze pamiętano

1 Zob. *Komplikacje typologiczne*. W: T. BUREK: *Krytyka literacka i „duch dziejów”*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 2: 1933–1944. Red. A. BRODZKA, S. ŻÓŁKIEWSKI, Warszawa 1993, s. 274–276.

wówczas o programowych lekcjach z drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Gdy Edward Balcerzan przypominał o *Wizji przeciw równaniu* Jerzego Kwiatkowskiego i debacie wokół publikacji, notował: „Założenie krytyki ówczesnej, świadomej własnego opóźnienia wobec poezji, podobnie jak sama konieczność tego opóźnienia (powściągliwość, odwlekanie decyzji, czajenie się przed »skokiem w manifest«, przed wkroczeniem w program dla twórców) były usprawiedliwione w równym stopniu”². Wiele „skoków w manifest” będzie można obserwować później.

Przywoływane w niniejszym rozdziale cztery teksty w minimalnym stopniu, jeśli pomyśleć o konkretnych nazwiskach pisarzy i artystycznych tendencjach sprzed lat, podejmowały „dialog z przeszłością”, choć o jej aktualizacji rozprawiły (sytuacja bieżąca i „przygody z teraźniejszością” dominowały w recenzjach prasowych). Co ciekawe, niekiedy można by pomyśleć o swego rodzaju ukrytych manifestach, niedeklarujących wprost programów, ale choćby w analizach tekstów literackich innych autorów uświadamiających możliwość (konieczność?) podążenia nowymi szlakami artystycznych rozwiązań.

2

Janusz Żernicki należał do poetów, którzy podjęli wyzwanie znalezienia wykładni dla poetyckich spełnień współtwórców Orientacji. Wyzwaniem było określenie swego miejsca wobec poprzedników, ale i szkic planu – by tak rzec – uniwersalizującego doświadczenie poetyckie, z myślą o kwestiach zbliżonych rozwiązań w zakresie poetyki, zasadach budowania w wierszu obrazów, interpretacji metaforycznych sekwencji „wyobraźniowych” poematów.

2 E. BALCERZAN: *Przygoda czwarta: wyobrażenia poety*. (Z dziejów pewnej ideologii artystycznej). W: TEGOŻ: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*. Warszawa 1990, s. 51. Tekst J. KWIATKOWSKIEGO: *Wizja przeciw równaniu*. Nowa walka romantyków z klasykami. „Życie Literackie” 1958, nr 3. Zob. A. STANKOWSKA: *Kształt wyobraźni*. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”. Kraków 1998 (tu m.in. rozdział Między „wolnością” a „prawdą”. U źródeł wyobraźniowego przełomu w poezji polskiego Października, s. 12–38). O popaździernikowej sytuacji plastyki, poezji i prozy pisze Marian KISIEL: *O model literatury nowoczesnej*. W: TEGOŻ: *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955–1959 w Polsce*. Katowice 1999, s. 82–122.

By zrekonstruować wykładnię „poezji wzoru”, sięgnąć trzeba do dwóch szkiców Żernickiego – pierwszy ukazał się w *post scriptum*, drugi w tomie *Za progiem wyboru*³ – jednobrzmiących w niektórych stwierdzeniach i dobranych przykładach. Druga publikacja dopowiadała i akcentowała pewne formuły uprzednich przeświadczeń autora⁴.

Punktem wyjścia czynił Żernicki formułę „widzenia poetyckiego”, akcentującą rolę percepcji wzrokowej, widzialności i poznawczej sprawdzalności. Zdając sobie sprawę z tego, iż kategoria „wizji” odsyła nas do odległych koncepcji i doświadczeń artystycznych, zauważał nieco ironicznie, iż „od czasów romantyzmu powszechnie uznane, panoszą się wszechwiednie w poezji, a od czasów awangardy w krytyce literackiej” (PS, s. 20). To wszakże istotna kwestia „zewnętrzności” – postrzegania kreującego przestrzeń ulirycznioną, spełnionej materialnie w wierszu. Kontrapunktem tak pojętej „zewnętrzności” kreacji – zdaniem Żernickiego – staje się twórczość poetów kręgu Hybryd: Stachury i samego autora tekstu oraz „częściowo” Zbigniewa Jerzyny i Macieja Z. Bordowicza, albowiem „źródłem implikacji zdaje się być świat wewnętrzny” (PS, s. 20).

Czytajmy dalej: istnieje przestrzeń poza momentalnym doznaniem zmysłów, coś trwającego „odwiecznie” i „niezmiennie”, a to, czego doznajemy w praktycznych realizacjach artystycznych, jest pochodną. „Ideałem” będzie wzór – trwający bez względu na okoliczności, pewnik gwarantujący jakość i porozumienie. W grę wchodzi zatem kwestia „niezmienności praw”, ale i sprawdzalności owego wzorca.

Słusznie Andrzej K. Waśkiewicz zwracał uwagę na kwestię ewentualnego związku koncepcji „poezji wzoru” z wykładniami neoklasycyzmu⁵. Pojawić się tu mogą pytania o doświadczenie i wrażliwość indywidualną, o wspólnotowe współodczuwanie zastanej i zmieniającej się rzeczywistości (dodajmy – także w momentach przekształceń

3 J. ŻERNICKI: *Poezja wzoru*. W: *post scriptum*. Red. J. LESZIN-KOPERSKI. Warszawa 1966, s. 20–22; J. ŻERNICKI: *Poezja wzoru*. W: *Za progiem wyboru*. Red. J. LESZIN-KOPERSKI. Warszawa 1969, s. 47. Dalej, korzystając z tych edycji, posługuję się odpowiednio skrótami PS i ZPW, po których cytaty lokalizuję przez podanie numeru strony.

4 W pamiątkowym tomie *Janusz Żernicki – poeta osobny* (red. S. JASIŃSKI, W. KWIATKOWSKA. Toruń 2002) znalazła się tylko wersja druga.

5 A.K. WAŚKIEWICZ: *Jedna z przygód pokolenia. (O poezji Janusza Żernickiego)*. W: TEGOŻ: *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 99.

środków artystycznego wyrazu i przekazu), o nasze doświadczane „tu i teraz” wobec obiektywnego planu historii. Rewidując konstatację Ryszarda Krynickiego, Waśkiewicz notuje:

Z tej perspektywy koncepcję „poezji wzoru” należałoby rozumieć nie tyle jako postulat repetycji, ale jako dążenie z jednej strony do budowy swoistych formuł przeżywania, wzorcowych, ważnych „zawsze” definicji natury świata i ludzkiej w nim obecności, z drugiej strony – do rozbijania ich poprzez wprowadzenie historycznie uwarunkowanych elementów rzeczywistości przedstawionej. Co więcej, ewolucja tej poezji prowadzić będzie od struktur, w których elementy historycznie zmienne odgrywają rolę drugorzędną, do takich, w których odgrywać one będą rolę osi konstrukcyjnej wiersza⁶.

Wzniosłej puenty artykułu Żernickiego można się było spodziewać: „Poezja Orientacji Hybryd zdaje się szukać nie samych spełnień uczuciowych, ale niezmiennych praw, praw, które je powodują, tej ostatniej granicy, która niezmienna, trwała i wieczna w psychice ludzkiej” (PS, s. 22). Takie oświadczenie zwraca uwagę na świadomość wyzwania kulturowych młodych poetów, nadaje – rzecz jasna: „odśrodkowo” – rangę ich poszukiwaniom i realizacjom, ostatecznie trzeba je także przyjąć jako zobowiązanie.

6 Tamże, s. 100. Recenzja R. KRYNICKIEGO *Poezja wzoru i wzór poezji*, dotycząca zbioru *Szept przez wiatry*, ukazała się na łamach wiosennego numeru „Orientacji” z 1967 roku. Autor konfrontował w niej „poetyki” Żernickiego i Gąsiorowskiego: „[...] pierwszego interesowałyby zastane społeczne wzory – zachowań, oczywiście – zachowań wewnętrznych, drugiego – możliwości, ewentualności zachowań indywidualnych. Żernicki uprawiałby zatem puryzm psychiczny – maksymalne oczyszczenie przeżycia z naleciałości indywidualnych, Gąsiorowski – swoisty kubizm – rozłożenie przeżycia na jego części składowe dla wydobycia i podkreślenia cech jednostkowych. Te dwie, o tyle wspólne, że odwołujące się do psychologii koncepcje poezji, różnią się w specyfice realizacji, które to różnice uwidaczniają się zwłaszcza w koncepcji podmiotu lirycznego”. W numerze znalazł się wywiad z Żernickim, dotyczący m.in. grup literackich i problemu pokoleń, oraz jego wiersze z lat 1964–1966: *Landschaft z wędrującym dnem, Zieleń i czerwień*, *** (inc. „W który świat już krajobrazy mówię”), *Południe, Chłód wysoko sklepiony*.

Poezję wzoru ogłaszana trzy lata później Żernicki rozpoczynał „psychologicznie”, powiadając o pokładach naszej psychiki i znów sygnałnie posiłkując się koncepcją archetypów Carla Gustava Junga. Poezja jest „w jakiś sposób [...] odkrywką archeologiczną naszej psychiki” (ZPW, s. 47)⁷, a stałości poszukiwać trzeba w rozmaitych kręgach sztuki. W malarstwie – notuje autor – główną rolę odgrywać może linia czy kolorystyczne wypełnienie przestrzeni płótna, pozwalają one bowiem na uczuciowy odbiór na przykład sztuki abstrakcyjnej. Aktualizacja tych „stałych predyspozycji” objawiać się ma w wierszach, które wywołują emocjonalną reakcję czytelnika. Podobnie ze światem wyrazu ujętym w kodzie językowym poezji, niejako poza czasem, niezależnie od chwili powstania (przykładem jest twórczość Jana Kochanowskiego, Bolesława Leśmiana, Juliana Przybosia). Możemy sformułować pytanie: czy tu rzeczywiście – jak chciałby Żernicki – pojawia się próba teorii rozwijanej w okolicach koncepcji „sytuacji lirycznej” Juliana Przybosia? Wszak dla autora *Sponad* liczyła się nowość, niepowtarzalność, indywidualność i pojedynczość wrażenia. Żernicki ma świadomość owego „modelu przeżywania wywołanego zmiennością świata” (ZPW, s. 47), ale i tutaj liczyć się ma ucieczka przed eklektycznością, chaosem oraz indywidualność wzruszenia pisarza:

Wierność poezji wzoru – to własnego indywidualnego przeżycia poety wyciągnięcie pierwiastka uczuciowego, który w zetknięciu ze światem zewnętrznym wydarzenie to spowodował, odkrycie jego rodowodu lub też sprowadzenie do postaci elementarnej – wszystkim wspólnej, spreparowanie go i uczynienie stężonym ekstraktem, takie odzwierciedlenie w twórczości aby inni znaleźli w nim własne, często różne, ale zawsze sprawdzalne i o potężnym natężeniu uczuciowym przeżycia, a wiersz mimo to pozostał dla poety tylko zapisem jego własnego wzruszenia.

ZPW, s. 49

7 Żernicki rozpoczyna narrację w pierwszej osobie liczby pojedynczej, ale stosuje również – retorycznie – pierwszą osobę liczby mnogiej (oczywiście, cytując wiersze rówieśników, pisze we własnym imieniu). Jego teksty nie są obszernymi rozprawami, dlatego wysyła koncepcyjne „sygnały” w raczej lakonicznym toku wywodu.

Jednostkowość przeżycia poety wiersz ma zatem utrwalić i ocalić, a stając się obiektem lektury innych – pozostanie i tak dziełem „otwartym”. Skonkretyzowaną definicję, z myślą o rozmaitych związkach analizowanych elementów psycho-kulturowych, Żernicki ujmie w następującej formie: „»Poezją wzoru« nazywam taką poezję, która odzwierciedla owe stałe i elementarne predyspozycje uczuciowe człowieka, owe »tendencje uczuciowe«, szczególnie silnie eksponując ich (w chemicznym znaczeniu) wartościowość, czyli możliwość zachodzenia w różne reakcje, a w tych wielkościach i różnorodnościach dopatruję się wyjątkowego znaczenia poezji [...]” (ZPW, s. 47).

Nie można, rzecz jasna, pozostawić definicji w konkretyzacyjnej próżni, autor znów przypominał zatem fragment średniowieczny („O, żaden nie wie człowiek / przez jakie dzikie kraje / błakając się – wraca ta róża”), zwracając uwagę na figurę powrotu, którą możemy wiązać z rozmaitymi znaczeniami sytuacyjnymi i kontekstowymi, także aksjologicznymi. Potem zamieszczał wiersze swoje, Stefana Połoma, Wojciecha Roszewskiego, które scalać miały metaforę, symbol, wzór. Sięgnijmy po teksty Żernickiego, pierwszy *Tłumaczone na Norwida* z tomu *Szept przez wiatry*:

...Kuliste, kuliste są nasze sprawy
i żeby poznać, a jeszcze wyznać, trzeba jak
Magellan na zachód skierować nawy,
a ze wschodu prawie wrócić do ojczyzny
ZPW, s. 48

Drugi bez tytułu z *Inicjałów*:

Opadł mnie pył różany
nie było domów drzew ni chmur
wietrzono muzykę sfer
śmiertelny
czemuś przeżył ten antrakt?
ZPW, s. 48

Podążając tropem wątków ze szkicu, należałoby zapewne zwrócić uwagę na obecne w nich refleksyjne zapośredniczenie w figurach podróży-życia-poznania, utraty-bytu-trwania etc. Podobne, pate-

tyczne w tonie, miniatury wykorzystywały wątki refleksji filozoficznych w uniwersalizowanych obrazach lirycznych (cytowany w szkicu wiersz *Przez ogień* Roszewskiego przypomina o Zenonie). Co wybrać z psychologicznych diagnoz, przeczuć i pewników? Jakie byłyby spełnienia doskonałe? Żernicki zanotuje:

Uważam, że idealnym wierszem wzoru będzie poemat, który rozszyfruje, a następnie wykorzysta najważniejsze predyspozycje psychiczne człowieka, owe ciągi i tendencje uczuciowe oraz ich skomplikowane związki, układy związków, świadczące o możliwościach zawartych w stałych i niezmiennych prawach rozwoju człowieka, a poprzez ujawnienie jednych i drugich rozwój ten przyspieszy.

ZPW, s. 49

Oto próba opisu „archeologicznego” z pogranicza psychologii i poetyki, historii oraz współczesności, szkicuującego zadanie tyleż poetyckiej odpowiedzialności, prawa do porażki i niespełnienia, co – powiemy dzisiaj – dającego wyraz niepewności kulturowych hipotez i hipotaz.

3

Andrzej K. Waśkiewicz okazał się konsekwentnym badaczem i cenionym znawcą polskiej awangardy XX wieku – znawcą manifestów, artykułów programowych, poezji, prozy, edytorem. Historyczną wartość tekstów z lat dwudziestych i trzydziestych widzimy wyraźnie z dzisiejszej perspektywy, choćby dzięki coraz częstszym powrotom do nich w publikacjach literaturoznawczych⁸. Nie stroniąc

8 Zob. m.in. książki poświęcone futurystom i pisarzom kręgu „Zwrotnicy”: D. WALCZAK-DELANOIS: *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka*. Poznań 2001; P. MAJERSKI: *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice 2001; A. SOCZYŃSKA: *Tytus Czyżewski. Malarz i poeta*. Warszawa 2006; H. MARCINIAK: *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosa*. Kraków 2009; K. JAWORSKI: *Dandys. Słowo o Brunonie Jasieńskim*. Warszawa 2009; J. GRĄDZIEL-WÓJCIK: „Drugie oko” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej*. Poznań 2010; J. FAZAN: *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Kraków 2010 (bogaty jest wykaz prac o twórczości Aleksandra Wata, m.in. M. Łukaszuk, T. Venclovy, J. Borowskiego, J. Olejniczaka,

od prób interpretacyjnych, Waśkiewicz natomiast przez lata stawiał na „pracę u postaw” – poszukiwanie nierzadko unikatowych tekstów, opracowywanie ich i popularyzowanie także w ramach socjologiczno-literackich uporządkowań⁹.

W latach sześćdziesiątych Waśkiewicz stał się kodyfikatorem realizacji poetyckich wpisywanych w nurt formulizmu (synkretyzmu). Tekst *Tendencja formulistyczna* był – co oczywiste w tego rodzaju wystąpieniach krytycznych – próbą określenia miejsca młodej poezji, wskazania jej estetycznych i światopoglądowych wyborów¹⁰. Trudno nie przywołać (z posłowi do almanachów poetyckich chyba najczęściej cytowanego zdania):

Młodzi poeci jak gdyby zaniechali zmagania się ze światem. Nie przedmiot ich interesuje, ale jego wyznacznik pojęciowy, nie świat – ale jego formuła. [...] Poezja jako zjawisko kulturowe, jako suma aluzji i formuł ogólnych – oto ideał świecący najmłodszym¹¹.

Zbigniew Bieńkowski (wkrótce opublikuje artykuł *Eliot, wizjoner czasu teraźniejszego*) wskazywał w tym komentarzu patronat Thomasa Stearnsa Eliota i „surowy wpływ poezji anglosaskiej”¹².

A. Dziadka, K. Pietrych, S.J. Żurka, P. Rojka, E. Banieckiej, E. Mołody). Wiele wnikliwych rozpoznań przybrało postać syntez problemowych, m.in.: B. ŚNIECIKOWSKA: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków 2005; B. SIENKIEWICZ: *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007; B. ŚNIECIKOWSKA: „Nuż w uhu?”. *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław 2008.

9 Swoje rozproszone teksty poświęcone futuryzmowi, poetom „Nowej Sztuki” i „Zwrotnicy” (wśród pisarzy m.in. Anatol Stern, Stanisław Brucz, Adam Ważyk, Tadeusz Peiper) A.K. Waśkiewicz zebrał w książce *W kręgu futuryzmu i awangardy. Studia i szkice*. Wrocław 2003. Rozpatrując odrębności kolejnych propozycji awangardy, zastanawiał się nad współbrzmieniami, bardziej lub mniej ukrytymi „przenikaniem” koncepcji teoretycznych.

10 Pod tekstem widnieje data VIII–IX 1967. Przedruk w książce *Modele i formuła...* Wrocław 1978, s. 99, 53–74. Dalej cytując fragmenty z tej książki, wprowadzam tytuł szkicu, skrót MiF oraz numer strony.

11 Z. BIEŃKOWSKI: *Posłowie*. W: *Łódzka Wiosna Poetów 1963*. Warszawa 1964, s. 104.

12 TENŻE: *Eliot, wizjoner czasu teraźniejszego*. „Kultura” 1965, nr 3. Pośród artykułów opublikowanych wcześniej, dotyczących młodoliterackich wyborów este-

Powiedzmy tak: owo „zaniechanie zmagania” czy też inaczej – pogodzenie, oznacza porzucenie ostrego pióra, brak drapieżności poetyckiego wyrazu w obronie przed rzeczywistością bądź w już tylko potencjalnym ataku na nią. Czas buntu i żarliwej walki miał się skończyć, ale też – wiemy to dzisiaj – „czas ukojenia” nie trwał aż tak długo. Tymczasem – by świadomie przerysować nieco sytuację – można było sobie pozwolić na swobodę poetyckiej abstrakcji, pisanie utworów ważnych wyłącznie dla ich autora.

Andrzej Zawada, czytając *Modele i formułę*, wskazywał sprzeczności poezji / poetyki Hybryd, sprzeczności światopoglądowe, a przywoławszy fragment książki Waśkiewicza, poświęcony normalności czasu startu, stabilizacji, zauważał, iż „Orientacja Poetycka »Hybrydy« chciała [...] stworzyć poezję mediacyjną. Godzącą sprzeczności świata i sprzeczności poetyki. Oraz sprzeczności własnego światopoglądu. Wyjściem miała być poetycka formuła [...]”¹³. Z jednej więc strony będzie w tekstach Waśkiewicza mowa o stabilizacji i trwałości, z drugiej – o chaosie rzeczywistości.

Jeśli, jak powiada autor *Modeli i formuły*, formulistyczny synkretyzm przynosi wolność sięgania do tradycji, swobodnego poszukiwania pewników z przeszłości, to można w takim momencie dostrzec

tycznych i ideologicznych zob. J. WALEŃCZYK: Eliot i młoda poezja polska. „Współczesność” 1958, nr 25. Por. M. HEYDEL: „T.S. Eliot – polski czy po polsku?”. *Zarys recepcji twórczości poety w latach sześćdziesiątych*. W: TEJŻE: *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*. Wrocław 2002, s. 143–168 (przywołując we wstępie do książki poetów Orientacji, autorka wyraża odmienne od przywoływanych tutaj przekonanie, że w ich przypadku „odzywają się pewne echa dykcji i obrazowania autora Ziemi jałowej: echa jednak na tyle dalekie, że Eliotowskie słowo jest w nich nie tylko ciche, ale i mocno zniekształcone, zapośredniczone przez przekłady z tomu *Poezje wybrane* (1960) oraz przez interpretacje Rymkiewicza”, doda też stanowczo, iż rozpatrywanie w tym wypadku poetyckich korespondencji „byłoby nadużyciem i to, w gruncie rzeczy, nieopłacalnym”. Zob. M. HEYDEL: *Wstęp. Kryteria i granice*. W: TEJŻE: *Obecność...*, s. 16).

13 A. ZAWADA: *W kleszczach programu*. W: TEGOŻ: *Wszystko pokruszone*. Warszawa 1985, s. 162. Książce Waśkiewicza poświęcili uwagę m.in.: B. KUNDA: *W kręgu mitu Orientacji*. „Życie Literackie” 1978, nr 34; S. TOMALA: *Powtórka z Orientacji*. „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 10; A. NASIŁOWSKA: *Apel*. „Literatura” 1978, nr 40; J. KRYSZAK: *Przegrana formalizmu*. „Nadodrże” 1979, nr 6; G. DZIAMSKI: *Zostały tylko wiersze*. „Nurt” 1979, nr 10; S. BEREŚ: *Ojciec chrzestny nieobecnego pokolenia*. „Odra” 1979, nr 4.

widmo eklektyzmu, przerazić się niebezpiecznym wirem estetycznych scaleń i powtórzeń. Krytyk przekonuje jednak, iż tak pojęty synkretyzm prowadzić ma ku nowym rozwiązaniom konstrukcyjnym, ku nowym jakościom poezji współczesnej. Piszac zatem o dwóch nurtach poetyki – nurcie konstruktywistycznym i nurcie refleksji moralnej, podkreśla, iż droga wiedzie ku ich „kontaminacji”.

W tym miejscu czytelnik *Tendencji formalistycznej* od razu zadawać mógł pytania o konkretne punkty odniesień aktualizowanej tradycji, możliwość ich „aktywacji”. Hasło „konstruktywizm” kazało zastanawiać się nad tym, jak awangardowa nowatorskość pogodzi się z synkretyzmem form i sprosta intelektualnym wyzwaniom teraźniejszości, tudzież – jak objawiać się będzie wspomniana „problematyka moralna”, refleksja metafizyczna? Powróćmy do inspiracji: Tadeusz Peiper, Jan Brzękowski – oczywiście, Julian Przyboś – już nie; dalej – Thomas Stearns Eliot i podjęcie myśli o kulturowym *continuum*, języku transformowanym a nie destruowanym.

Świat – interpretacja / słowa – wiersz / świat – oto rytm, któremu poddaje się poeta „zmierzający do wiersza będącego całościową formułą świata, zamykającego w sobie całe bogactwo jego przejawów, sprowadzone do formuł słownych, definiujących zasadnicze prawidłowości” (*Tendencja formalistyczna*; MiF, s. 68). Waśkiewicz podjąć przy tym musiał kwestię praktycznego efektu formalistycznych założeń i wyjaśnić podobieństwa lirycznych realizacji. To – zanotuje – kwestia „stworzenia stylu zbiorowego” (*Tendencja formalistyczna*, MiF, s. 71), rzecz można – aktualizowane repetytorium, ogarniające coraz większy „materiał”, z myślą o całości. Wspominając o braku zainteresowania krytyki twórczością młodych, Jerzy Kwiatkowski przypominał zarzuty braku rozpoznawalności poetyckiego tonu, anonimowości oraz minimalizmu, sam powiadał o „nijakości” i „manierze”¹⁴. Odda-

14 J. KWIATKOWSKI: *Przestańcie mówić jakimś sztucznym basem. O najmłodszej poezji polskiej*. W: TEGOŻ: *Remont pegazów. Szkice i felietony*. Warszawa 1969, s. 279. Kwiatkowski pisze o nadmiarze konkursów poetyckich, nagród, festiwali, które także miały wpływać na „uniformizację” liryki (tamże, s. 280–281). Pośród późniejszych opinii odnotujemy dwa głosy. Andrzej Zawada konstatował: „[...] odwrót od historycznego traktowania poetyk doprowadził do zunifikowania poetyki kręgu, do poetyki synkretycznej, którą z czasem podniesiono do rangi poetyki programowej” (A. ZAWADA: *W kleszczach programu...*, s. 166), drugi z interesujących osądów krytycznych wybrzmiewał słowami: „Światopoglądowa hamartia uczestników Orien-

lamy się tutaj oczywiście od awangardowego ideału totalnego nowatorstwa, niepowtarzalności i jednokrotności aktu kreacji, ale Waśkiewiczowska obrona „stylu zbiorowego” była konsekwencją koncepcji synkretycznego uspołnienia poezji idei i konsekwentnego dążenia do scalenia:

Formulizm realizuje w poezji integrację. Jest całościowym i całościującym widzeniem świata. Odbudowuje wiarę w wartości zasadnicze. Jest skierowany przeciw dezintegracji i chaosowi. Jest poetyką synkretyczną. A więc także poezją scalającą. W miejsce destrukcji i rozpaczcy wprowadza ideę integrującą. Jest próbą ocalenia całości i całkowitości świata.

Tendencja formalistyczna; MiF, s. 72

4

Krzysztof Gąsiorowski często publikował teksty, które stawały się małymi, noszącymi sygnaturę krytycznego indywidualizmu, syntezami zjawisk literatury najnowszej. Powoli układał całość, w której kluczowymi terminami-hasłami stawały się: „wyspa oczywistości”, „autentyczność poetycka”, „trzeci człowiek”¹⁵.

Kryzys poezji, osaczenie, obłężenie, zagrożenie – oto sytuacja, którą dostrzegał Gąsiorowski nie tylko w przypadku poezji najnowszej, spoglądał wstecz i powracał do romantyzmu (m.in. Cyganerii Warszawskiej). Przekonywał, iż nie jest to bynajmniej zagrożenie z zewnątrz, lecz „Obłężenie nas samych przez nas samych” (*Zasada kryzysu*; TC,

tacji Poetyckiej »Hybrydy« ogniskuje w sobie – jak to z perspektywy dwudziestu lat jawnie się narzuca i staje się oczywistością – komplety pięter wierszowej architektury, od gatunku po interpunkcję. Listy obecności zmieniały się nie w imię ożywienia sztuki wiersza, lecz w imię samodoskonalącego się systemu przekładów wariantów poetyki immanentnej na reguły poetyki zbiorowej”. (S. STERNA-WACHOWIAK: *Warianty* [tu cz. 1: *Światopoglądowa hamartia Orientacji „Hybrydy”*]. W: TEGOŻ: *Głowa Orfeusza. Eseje i szkice*. Warszawa 1984, s. 24).

15 Teksty, które przywołane zostaną w tej części rozdziału, współtworzą książkę *Trzeci człowiek. Szkice o realności poezji współczesnej*. Łódź 1980. Dalej edycję oznaczam symbolem TC i przy cytatach podaję tytuł konkretnego tekstu oraz numer strony. Do szkicu *Trzeci człowiek. Uwagi o zaangażowaniu poezji jako problemie artystycznym* powrócę w rozdziale trzecim.

s. 16). Gąsiorowskiego interesowało funkcjonowanie poetów (poezji) w perspektywie czytelniczego odbioru i strefa immanentna literackiego kręgu, dlatego powiadał o „negatywnej ocenie poezji” i „jej ewentualnym »negatywnym sposobie istnienia« w świadomości powszechnej” (*Zasada kryzysu*; TC, s. 23–24). Kategoria „negatywności” funkcjonuje zresztą w tekstach Gąsiorowskiego w kilku znaczeniach, m.in. w odniesieniu do awangardy.

Autor przypominał tekst Ignacego Fika *Poezjo, precz, jesteś tyranem!*, cytując fragment postulatyczny dotyczący totalnego uobecnienia sztuki w świadomości społecznej, m.in. za sprawą organizacji wielkiej infrastruktury ogólnodostępnych muzeów, zaktywizowanej sieci wydawniczej, bibliotekarskiej, prasowej, wyjścia do mieszkańców wsi i miast, prelekcji, konkursów. Marzenia Fika, napisze Gąsiorowski, właśnie się spełniły¹⁶, a jednak kryzys trwa.

Pośród wspomnianych wcześniej kluczowych kategorii koncepcji Gąsiorowskiego pojawiała się „oczywistość”, która nie była jedynie elementem poetyckiego samookreślenia autora. Gąsiorowski pisze: „Przywrócenie rozumieniu, posługiwaniu się i osadzaniu poezji kryterium rzeczywistej »oczywistości« (ujawniającej się i sprawdzającej dopiero wówczas, kiedy tekst poetycki apeluje do pełnej psychiki czytelnika, interioryzując superego, eksterioryzując emocje) jest dzisiaj, sądzę, jedyną nadzieją poetów” (*Wyspa oczywistości*; TC, s. 32). Ta „oczywistość” jest czymś nienaruszalnym, osobnym, uniwersalizującym doświadczenie, niewymagającym uzasadnienia (jakiegokolwiek ingerencji), a „dotyczy poezji w ogóle, występuje ponad poetykami, czy też poniżej poetyk, które – jeśli tylko przynoszą artystyczne efekty – różnią się jedynie techniką oczywistości, upatrywaniem w czym innym kłopotów związanych z jej osiągnięciem [...]” (*Wyspa oczywistości*; TC, s. 32). Zagrożona poezja podjąć musi wyzwanie współczesności (kryzysy etyczne, estetyczne, w szerokim rozumieniu – semantyczne), zachować swą niezależność:

16 Warto tu przypomnieć niecytowane zdanie z tekstu Fika: „Wielka nasza poezja romantyczna mogła być wielka, bo powstawała na emigracji. Mickiewicz w kraju nie wyszedłby poza ballady, a Słowacki poza Arabów i mnichów. Musi być atmosfera sprzyjająca rodzeniu się rzeczy odważnych, wielkich i nowych. Bez tego powietrza wolności [podkr. – P.M.] poezja żyć nie może”. Cyt. według edycji: I. FIK: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. i wstępem opatrzył A. CHRUSZCZYŃSKI. Warszawa 1961, s. 41.

To nie temat rozstrzyga o współczesności wiersza. Ponadpoetycki sens poezji polega na intencjonalnej samowystarczalności wiersza zarówno wobec świata, jak i wobec innych poetyckich tekstów – dowiedzie to bowiem realności rzeczywistości ludzkiej.

Wyspa oczywistości; TC, s. 44

Pytanie o trwałość istnienia wiersza, determinanty i możliwości oparcia się czasowi kieruje nas w stronę kolejnej kategorii – „autentyczności poetyckiej”:

Prawda artystyczna, sprawdzająca się bardziej wobec siebie niż wobec świata, dlatego dająca się zrozumieć nawet po wiekach w zupełnie już innym świecie. W gruncie rzeczy bowiem nie ma złej i dobrej poezji. Istnieje poezja prawdziwa, dostatecznie prawdziwa, lub nie ma jej wcale. Albo ty, „czytelniku, hipokryto, mój bliźni, mój bracie” jesteś wobec wiersza, a więc wobec siebie prawdziwy, albo nieprawdziwy, choć wtedy też jesteś. Albo krytyk poezji...

Wyspa oczywistości; TC, s. 36

Andrzej K. Waśkiewicz konstatuje:

Koncepcja Gąsiorowskiego jest jedyną chyba całościową koncepcją zaangażowania sformułowaną postulatywnie w ostatnich latach. Jej modelowe sytuacje dadzą się odnieść do znacznej części wierszy pokolenia 60. Jest to jednak – i nie wydaje mi się, by mogło być inaczej – propozycja synkretyczna¹⁷.

5

Teksty pisane w latach sześćdziesiątych przez Mieczysława Kucnera przyniosły spojrzenie na poezję obecną w przestrzeni nauk humanistycznych i ścisłych¹⁸. Konstatacja, iż początkiem debat krytycznych

17 A.K. WAŚKIEWICZ: *Modele i formuła. (Szkic o zaangażowaniu poezji)*. W: TEGOŻ: *Modele i formuła...*, s. 82.

18 Na początku lat sześćdziesiątych Kucner należał do grupy Prowincja '58. Artykuły i szkice zamieszczał potem m.in. w „Osnowie”, „Agorze”, „Poezji”. Interesujące

jest debata o kryzysie poezji, prowadziła Kucnera w nieco inną stronę refleksji aniżeli uwagi Krzysztofa Gąsiorowskiego. Kryzys poezji oznaczał dla niego *elephantiasis* struktur metaforycznych i „zanik funkcji poznawczych” (*Rzeczy stare i nowe*; EP, s. 14). Opcja lirycznej epistemologii zajęła w jego refleksji miejsce kluczowe.

Kucner konsekwentnie podążał drogą analiz – by tak rzec – integralnych, niesegmentujących refleksji o świecie, pokazujących współzależność dyscyplin umysłowej aktywności¹⁹. Interdyscyplinarny charakter opisu (*Rzeczy stare i nowe* przypominały takie postacie jak Niels Bohr, Max Planck, Werner Heisenberg, w *Ustaleniach* pojawia się Albert Einstein) pozwolił mu snuć rozważania o „konieczności prze-modelowania typu wrażliwości oraz wypracowania nowych technik wyobraźni” (*Rzeczy stare i nowe*; EP, s. 23). W toku wywodu Kucnera istotne wydaje się podkreślanie współczesności, aktualności i nowości – kategorii życia i tworzenia, które zobowiązują poetę do mierzenia się z rzeczywistością w sposób dotąd niepraktykowany:

Poezja wprowadza ład pomiędzy człowiekiem a czasem i ustala nową, współczesną wersję opowieści o istnieniu. Jej praktyczność jest niekwestionowana, a przydatność – pierwszorzędna. W świecie zracjonalizowanym poezja – w pewnych granicach – zastępuje religię, gdyż umożliwia autentyczne przeżywanie świata, którego atomy stanowią ciało człowieka zorganizowane w relację zwaną życiem.

Ustalenia; EP, s. 25

W przypomnianej koncepcji „poezji wzoru” Żernickiego mowa była o poetyckim widzeniu, Kucner – zastanawiając się nad pojęciem rzeczywistości, poezją i myślą – oznajmiał, że rozważania dotyczące „widzenia” rozpoczynają wszystkie debaty o poezji (*Ewolucja poezji*; EP,

mnie publikacje zebrał w książce *Ewolucja poezji* (Łódź 1974), wśród nich znalazły się: *Filozoficzne podstawy widzenia poetyckiego*, *Możliwość poezji czyli dialektyka poetycka*, *Przeciw nadużyciom języka*, *O stylu poezji współczesnej*, *Stan czynny poezji*, *Jedenaście artykułów na temat konstytucji nowej poezji*. Przy cytatach podaję tytuł danego szkicu, symbol EP oraz numer strony.

19 Zob. m.in. recenzje: P. DYBEL: *Od Einsteina do Grzeźczaka*. „Nowe Książki” 1975, nr 20; S. STERNA-WACHOWIAK: *O genezie i strukturze poezji*. „Nowy Wyraz” 1975, nr 11; S. TOMALA: *O nowoczesną świadomość poetycką*. „Kultura” 1976, nr 1; A. BISKUPSKI: *Anty-Midas*. „Nowy Wyraz” 1976, nr 4.

s. 36), są konsekwencją pytań o to, „jak pisać?”. Konieczne jest – przekonywał – uświadomienie sobie, iż współczesność, nasza rzeczywistość, musi być opisana zgodnie z bieżącymi potrzebami i możliwościami, zgodnie z aktualną wiedzą o świecie (stąd też wspomniane nasycenie tekstu odsyłaczami do ustaleń nauk ścisłych). Jak zatem można sądzić, tradycja pozostaje czymś zamkniętym, model wiersza sprzed lat – konstruktem zabytkowym. Pytania pierwsze dotyczą również tego, jak odnowić to, co zastane i trwale zamanifestować swą oryginalność.

W miniprzeglądzie historycznych relacji nauki i poezji, ich sukcesów i porażek, Kucner odrzucał m.in. odwołania do psychologii głębi, uznając je za bezskuteczne w mierzeniu się z aksjologicznymi kryzysami. Zanotowawszy, iż „[...] rola poezji zaczyna się [...] tam, gdzie kończy się rola nauki” (*Ewolucja poezji*; EP, s. 44), przypominał o tym, jak istotne są dla nauki fakty, dla poezji zaś – wartości i o tym, że wypracowane ustalenia nauki stają się surowcem dla poezji²⁰. W *Trzecim człowieku* Krzysztof Gąsiorowski zaznaczał, iż nauka wiąże się z wątpliwościami, poezja natomiast – zgodnie z przypominaną już koncepcją – z oczywistością (TC, s. 58).

W szkicach Kucnera powracają zagadnienia poznawcze – w obszarze nauk matematyczno-fizycznych, estetyki, poetyki, kwestie obiektywizmu, ścisłości i weryfikowalności ustaleń badawczych, także interesująca Żernickiego, Waśkiewicza i Gąsiorowskiego kwestia lirycznego uwewnętrzniania świata, ekwiwalentów języka i obrazu rzeczywistości. Poszukując w jego tekstach ważniejszych diagnoz poezji współczesnej, przyjrzeć się trzeba doborowi przykładów literackich. Odrzucona tu zostaje poezja klasycyzująca, która:

[...] ślizga się po powierzchni rzeczy, [...] brak jej kluczy do tego zadziwiającego królestwa rzeczywistości, gdzie mają miejsce zdarzenia odpowiedzialne za imponującą trwałość świata oglądanego

20 Tekst Kucnera ukazał się pierwotnie na łamach „Agory” (1968, nr 22). Nieco później, w szkicu poświęconym Stanisławowi Dróżdżowi, Eugeniusz ŻABSKI notował: „Im bardziej zrywała się więź człowieka ze sztuką, tym mocniej stawał się on związany z nauką. Może dlatego, że w nauce proces postępu przebiegał odwrotnie: od chaosu w poglądach na rzeczywistość, poprzez niedokładne opisy, do coraz bardziej ścisłych, gdzie każdy przejaw materii – fakt jest racjonalny w tym sensie, że można go wytłumaczyć, opisać według jakich praw się staje, wskazać na przyczynę i przewidzieć skutek”. (Tęgoż: *Poezja a nauka*. „Agora” 1969, nr 25).

oczami, dotykanego rękami i przeżywanego we wzruszeniu. Jeśli pogoń za tym, co zmienne i ulotne, prowadzi do zagubienia perspektywy w ogóle, to próba uchwycenia świata w definicji, formule, metaforze czy wzorze poetyckim (alegoria, mit, przypowieść) odpowiedzialna jest za zubożenie nie dające się pogodzić z celami poezji.

W poszukiwaniu perspektywy uniwersalnej; EP, s. 50

Zasadniczy zarzut wiąże się – by tak rzec – z „postojem” klasycystów, brakiem otwartości na zmieniające się uwarunkowania wiedzy, niezważaniem na zmieniającą się wiedzę o świecie. Przywołani zostają: Ernest Bryll (pozytywnie waloryzowane próby artystycznej aktualizacji, negowany świat czarno-biały, kreacja przekreślająca uniwersalizację), Jarosław Marek Rymkiewicz (odwołania do psychoanalizy, która jest zawieszona w naukowej próżni), Michał Sprusiński (brak perspektyw poznawczych).

W tej sekwencji egzemplifikacyjnej pojawiały się komentarze do twórczości Juliana Przybosia i Tadeusza Różewicza. Pierwszy z nich, ze względu na przyjętą przez autora perspektywę poznawczą, przypisany został do „formacji umysłowej Młodej Polski” i nie spełniał „wymogów uniwersalności” (*W poszukiwaniu perspektywy uniwersalnej; EP, s. 54*), kolejny – jego twórczości przypisane zostaje drugie prawo termodynamiki, co oznacza „wzrost entropii” – nie jest w stanie sprostać „szerokim uogólnieniom” (*W poszukiwaniu perspektywy uniwersalnej; EP, s. 54–55*), brak bowiem pełni w jego refleksji cywilizacyjno-kulturowej. Wreszcie pojawiał się zarzut kierowany w stronę lingwistów, wynikający z postawienia przez nich znaku równości między rzeczywistością a rzeczywistością językową i generowaniem kolejnych lingwistycznych rzeczywistości.

Ostatnia część przywoływanego szkicu dotyczyła poezji formuły, poezji abstrakcyjnej, która pozwalała autorowi żywić nadzieję na „ustalenie równowagi intelektualnej – i co za tym idzie: estetycznej – pomiędzy strukturą osobowości i światem zewnętrznym” (*W poszukiwaniu perspektywy uniwersalnej; EP, s. 59*)²¹. To kolejny powrót do kwe-

21 Termin „poezja abstrakcyjna” pod koniec lat sześćdziesiątych funkcjonował w rozmaitych kontekstach znaczeniowych. Generalnie dotyczył tzw. młodej poezji. Po

stii odkrywania i poddawania się utrwalanej – w sposób adekwatny do momentu powstawania poematu – nowości świata:

Warunkiem, aby poezja nabrała wreszcie zaufania do siebie samej, jest upowszechnienie się następującego przekonania: poeci współcześni, którzy nie korygują dawnych wzorów na rzeczywistość z nowymi odkryciami i hipotezami nauki, są mitotwórcami. Jednakże rola sztuki powinna być odwrotna: demystyfikująca, demaskująca fałszywe wyobrażenia o świecie i o człowieku, wreszcie o wartościach kierujących naszymi działaniami.

W poszukiwaniu perspektywy uniwersalnej; EP, s. 59–60

Mieczysław Kucner sięgał do Marksowskiej wykładni człowieczeństwa, Marksowskiego kreacjonizmu, starając się wskazać antropologiczną perspektywę pojmowania świata, poszukując – w innym sensie aniżeli formulistyczny – spełnienia i pełni. Z wiarą w sztukę aktualną.

6

Kody archetypiczne, awangarda i aktualizowana przeszłość, wyobrażenia i porządek tendencji klasycyzujących – z tym wszystkim mierzyły się, wypracowując własne normy, powyższe programy (czy też w wielu fragmentach: pomysły na programy).

„Orientacyjny” synkretyzm musiał, rzecz jasna, rozsypać się na części, z których przez lata następne budowano odmienne już projekty. To wiemy: w syntezach polskiej literatury współczesnej rozdział poświęcony siódmej dekadzie nie pomieści dziesiątków pisujących wówczas młodych poetów (takie zadanie spełniła – pisana w innej aniżeli historycznoliteracki zarys konwencji – *Agonia i nadzieja* Piotra Kuncewicza²²). Jednakowoż publikowane przez lata teksty Krzysztofa

tym, jak Bogusław Żurakowski uznał Piotra Kuncewicza twórcą terminu, zareagował notą Andrzej K. Waśkiewicz. Przypomniał, iż to Stefan Napierski, opowiadając się za „jednolitością” poezji, użył takiej formuły w artykule z „Drogi” 1929, nr 5 (rzecz dotyczyła Jana Brzękowskiego). Zob. akw [A.K. WAŚKIEWICZ]: *Kto pierwszy?* „Agora” 1969, nr 25.

22 Nie o to zresztą chodzi, dla wielu z nich wierszopisanie było doświadczeniem chwilowym. Zob. P. KUNCEWICZ: *Agonia i nadzieja*. T. 3: *Poezja polska od 1956*. Warszawa 1993.

Gąsiorowskiego i Andrzeja K. Waśkiewicza tworzyły ogniwa pokoleniowego opisu kultury współczesnej, będącego próbą scalenia wątków metaliterackich i kulturoznawczych. Swego czasu Jan Błoński konstatawał:

Trudno zaprzeczyć, że rozwój poezji reinterpretuje jej dotychczasowy dorobek. [...] Każda grupa, każde pokolenie mniema, że rozpoczyna nową epokę. I bywa, że mniema słusznie. Ale nieraz też epokę kończy, najczęściej zaś – rozpływa się między poprzednikami a następcami²³.

Owo „mniemanie” widoczne jest szczególnie w tezach o charakterze programowym. Koncepcja „poezji wzoru” pozostała akurat epizodem, formalizm nosi już dziś znamiona „historyczne” – powracał będzie w momentach refleksji o konfrontacji idei awangardowego przekraczania granic (nie)wyrażalności i klasycystycznego kultu przeszłości.

23 J. BŁOŃSKI: *Bieguny poezji*. W: TEGOŻ: *Odmarz*. Kraków 1978, s. 198.

Zaangażowani?

1

Swój tekst o „zaangażowaniu poezji” Andrzej Krzysztof Waśkiewicz rozpoczynał przywołaniem *Także inaczej* Tadeusza Peipera, fragmentu o głosach domagających się od artysty „służby społecznej”¹. W tym miejscu sięgnąłbym jednak po fragment innego szkicu, który również współtworzył będzie zbiór *Tędy*:

Dobra literatura socjalistyczna potwierdza politykę socjalistyczną nie przez to, że ją powtarza, lecz przez to, że ją uzasadnia, a uzasadnia ją własnymi wynikami, do których dochodzi odrębnością swych spojrzeń. Jedną z ról literatury w ruchu robotniczym tkwi w tym: widzieć!²

Ta kwestia wiązała się z powinnościami ludzi pióra i odmiennością funkcji polityki – dla niej, przekonuje redaktor „Zwrotnicy”, istnieje jedynie masa, literatura natomiast dostrzega pojedynczego człowieka, uwarunkowania konkretnego życia. Dlatego dalej musiał pojawić się akcent: „**Właśnie ta odrębność czyni pisarzy niezbędnymi w ruchu robotniczym. Oko literackie jest uzupełnieniem oka politycznego**”³. Pisarz „potrzebny” – próbujemy formułować dopowiedzenia – stać się może pisarzem zaangażowanym, czy ma jednak prawo odmowy aktywności społecznej i oddania się służbie innego rodzaju? W arty-

1 A.K. WAŚKIEWICZ: *Modele i formuła. (Szkic o zaangażowaniu poezji)*. W: TEGOŻ: *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 75.

2 T. PEIPER: *Sztuka w proletariacie*. W: TEGOŻ: *Pisma wybrane*. Oprac. S. JAWORSKI. Warszawa-Wrocław-Gdańsk 1979. BN I, 235, s. 85-86.

3 Tamże, s. 86.

stowskim bytowaniu osobnym, ale z myślą o sztuce dzisiejszej i – co chyba ważniejsze: nierezygnującej tylko z „dzisiaj” – sztuce, kultury i społeczeństwie jutra? Z przywoływanej lekcji lat dwudziestych (wtedy cytowane teksty ukazywały się na łamach „Zwrotnicy”, *Tędy* opublikowane będzie w roku 1930) pamiętamy, że dzieło nie musi wcale mieć stempla adresowego robotniczego odbiorcy, a jednak może być dla „robotniczej sprawy” użyteczne.

„Literatura zaangażowana” jest terminem szczególnym, rozmaicie eksplikowanym i wykorzystywanym – w związku z opcjami egzystencjalizmu, socrealistycznym oddaniem „władzy i społeczeństwu”, wolnością liberalną, społeczną interwencją. Nadawszy swojemu szkicowi tytuł *Poezja zaangażowana*, Janusz Sławiński oznajmiał: „Słowa, które położyliśmy jako tytuł tej wypowiedzi, uległy dzisiaj całkowitej dewaluacji. Mogą oznaczać wszystko, a więc praktycznie nie znaczą nic”⁴. Zaraz więc wskazywał punkty odniesienia do nurtów egzystencjalizmu, przywołując nazwiska Emmanuela Mouniera, Jean-Paul Sartre’a, Alberta Camusa⁵.

W bliższej nam perspektywie czasowej, nie tylko w przypadku polskiej twórczości prozatorskiej, termin wywołuje dodatkowe emocje krytyków literackich (zaangażowanie, realizm, „narracja blisko życia”, mierzenie się z „rynkiem”)⁶, także krytyków sztuki, choćby przy okazji rozważań o realizacjach interwencyjnych, sztuce krytycznej występującej przeciwko politycznym i społecznym manipulacjom.

4 J. SŁAWIŃSKI: *Poezja zaangażowana*. „Widzenia” 1962, nr 2.

5 Tamże.

6 Z nowych opracowań podejmujących rozmaite aspekty zaangażowania odnotujmy m.in. książkę *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje*. Red. E. ZIĘTEK-MACIEJCZYK, P. CIELICZKO. Warszawa 2006 (tu zapis dyskusji Grażyny Borkowskiej, Kingi Dunin, Przemysława Czaplińskiego i Marka Zaleskiego z 11 czerwca 2005 roku). W odniesieniu do najnowszej prozy polskiej zob.: K. UNIŁOWSKI: *Zaangażowani i ponowocześni*. „Dekada Literacka” 2004, nr 1 (przedruk w TEGOŻ: *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008, s. 8–27); A. NĘCKA: „Zaangażowanie” – reaktywacja. W: TEJŻE: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010, s. 132–171 (w przypisach do tego fragmentu książki znajduje się obszerny rejestr bibliograficzny, odsyłający m.in. do tekstów krytycznoliterackich Bernadetty Darskiej, Krzysztofa Uniłowskiego, Dariusza Nowackiego, Roberta Ostaszewskiego, Wojciecha Rusinka). Zob. również: *Zaangażowani? i ponowocześni*. Rozmowa z udziałem M. KOZICKIEGO, R. LEWANDOWSKIEGO, R. OSTASZEWSKIEGO, V. SĄJKIEWICZ, J. SOWY, M. UJMY. „Dekada Literacka” 2005, nr 5.

Jeśli mowa o zaangażowaniu sztuki, oczekiwania odbiorców wiążą się ze zdecydowaną ingerencją w – by tak rzec – rzeczywistość aktualną, to, w czym właśnie teraz uczestniczymy i czego doświadczamy (choćby jako potencjalne „ofiary” systemów medialnych) w bieżącym nurcie życia⁷. Pytać też można: w jakim stopniu z „zaangażowaniem” wiąże się postawa nieufności i przebudowy zastanego (nie)porządku? Wszak może chodzić o totalną aprobatę, ale również o stanowczy sprzeciw.

Jak zatem, w których obszarach kultury literackiej i społecznej obecności – opisów zaledwie szkicowych, eseistycznych tudzież metaforycznych „symulacji” jednostkowych interakcji – objawiały się formy zaangażowania młodych poetów lat sześćdziesiątych? Co oczywiste, debiut indywidualny spełnia się inaczej niż zaistnienie wraz z grupą (formacją), która ma aktywnych przewodników artystycznych i ideowych, organizatorów akcji literackich, przedsięwzięć wydawniczych (tomiki, almanachy, antologie, czasopisma). Te dwa aspekty sprawy wpływają na skuteczność podejmowanych działań, efekty deklaracji i – ostatecznie – skalę oddziaływania.

2

W interesującej mnie kwestii przywołuje się oczywiście artykuły główne, bywa, że zapowiadane „okładkowo”, analizy obszerniejsze z konkretnymi тезami i postulatami, warto jednak na początku zacytować coś, co umieszczane bywało raczej na ostatnich stronach czasopism literackich (choć dla zainteresowanych to właśnie – z roz-

⁷ Zob. *Zaangażowani? i ponowocześni...* (tu choćby słowa wypowiedziane przez Magdalenę Ujmę: „U podstaw zaangażowania leży awangardowe przekonanie, że sztuka powinna zmieniać świat i człowieka. I to jest właśnie zaangażowanie” (tamże, s. 56) oraz Violettę Sajkiewicz: „Wiele mówiliśmy o strategiach postmodernistycznych, które powodują »wyziębienie« współczesnej sztuki, oraz o tym, jak jest postrzegana, a często – jak w przypadku literatury – wręcz kreowana przez media. Być może właśnie nieprzejrzystość mediów wyklucza zaangażowanie. [...] Z naszej rozmowy wynika, że przyjęcie postawy »niezaangażowanej« nie oznacza obojętności wobec rzeczywistości społecznej. Raczej zmianę perspektywy, z jakiej artyści spoglądają na otaczający ich świat. Skupienie się na tym, co ich bezpośrednio dotyka, na problemach, z którymi zmagają się na co dzień. Stąd wyciszenie buntu, które jednak nie oznacza wcale pogodzenia się z rzeczywistością” (tamże, s. 57).

maitych powodów, choćby ze względu na przesłany list lub po prostu przyjemność czytania komentarzy „kąśliwych” – lektura pierwsza).

Spójrzmy na jeden tylko numer „Widzeń”. W dwóch wybranych odpowiedziach z rubryki *Od Redakcji*, firmowanej przez „Steda” (Edwarda Stachurę), można przeczytać:

Wiersze jeszcze nie do druku. Musi Pan jeszcze trochę nad nimi posiedzieć. Są za to bardzo zaangażowane [podkr. – P.M.]. Bardzo mocne. „Komunizm lubię. Ale jeść dostaję na tacy”. Bardzo dobre. [...]

Wiersze nie odpowiadają nam ideowo. Nie ma w nich żadnej szlachetności, żadnej miłości do naszego pięknego kraju, do ludzi. Wiersze odsyłamy⁸.

Z kolei w firmowanej przez Jerzego Leszina rubryce *Odpowiadamy na listy*, w sposób „ideologicznie” jednoznaczny, korespondenci odsyłani byli do trzech czasopism:

Radzimy Panu przesłać go [artykuł – P.M.] do „Wrocławskiego Tygodnika Katolickiego”. Sądzimy, że wydrukuje.

Z rad Pana, niestety, nie skorzystamy. Nie będziemy się ubiegać o współpracę z żadnymi pismami katolickimi, tym bardziej z „Tygodnikiem Powszechnym”.

Pisze Pani: „Opowiadać się za szkołą świecką, czyli barbarzyńską, mogą jedynie barbarzyńcy, ludzie nieświadomi. Nie mogę jednak zrozumieć faktu, że młodzi twórcy stoją po stronie laicyzacji kultury i wychowania, są to przecież ludzie wykształceni. Na szczęście nie wszyscy są tacy jak wy. Znam poetów o sercach chrześcijan. Zastanówcie się, co radzę wam z całego serca, nad ostatecznym wyborem swojej drogi twórczej”. Ma Pani rację – nie wszyscy twórcy opowiadają się za programem szkoły świeckiej. My jednak jesteśmy w pełni świadomi tego, co czynimy, a nad wyborem postawy ideowej i światopoglądowej – do głębi się zasta-

8 „Widzenia” 1961, styczeń-luty-marzec.

nowiliśmy. Nie skorzystamy więc z Pani propozycji i uwag, aby stać się „poetami o sercach chrześcijan”.

Publicystów z kręgu „Więzi” celem wygłaszania odczytów i prowadzenia dyskusji w ramach cyklu „Człowiek współczesny – światopogląd, sztuka i technika” – zapraszać nie będziemy.

Nie weźmiemy udziału w spotkaniu na temat „Poezja religijna – jej znaczenie i przyszłość” [...] ⁹.

Pod redakcyjnymi odpowiedziami – dodajmy – umieszczony był już tylko program, organizowanego w hybrydowym klubie, Tygodnia Czarnego Łądu (wśród zaproszonych gości: Ryszard Kapuściński, Edward Szymański, Wiesława Bolimowska, Artur Kowalski). Jak widać, Stachura odpowiadał zainteresowanym literaturą, Leszin – dookreślał stanowisko ideowe¹⁰. Oczywiście, w przypadku podobnych rubryk pojawiały się zapewne prasowe sytuacje „mystyfikacji”, w każdym razie odpowiedzi redakcyjne – świadczące o zainteresowaniu czytelników kolejnymi numerami (zawsze wszak chodziło o czytelniczą frekwencję), przedstawiające hasłowo problemy i projekty – „wpisywały się” w programy pism, preferencje ideologiczne i artystyczne.

To końcowy materiał numeru, na stronie pierwszej znalazł się natomiast wiersz Andrzeja Zaniewskiego (***) inc. „Przeciwko wam równik noc i ocean”) oraz początek tekstu Piotra Kuncewicza *Bez płycizn i bez rozpacz* – artykułu o trwającym przez kolejne okresy literackie odróż-

9 Tamże. Tytuły czasopism opatruję cudzysłowem, pomijam inicjały i skróty nazwisk nadawców listów, zachowuję oryginalną interpunkcję.

10 Na łamach „Nowego Medyka” Leszin prowadził już będzie *Pocztę literacką*. Z całym materiałem zapoznać się można w obszernym tomie: J. KOPERSKI: *Pocztą literacką 1973–2001*. Warszawa 2005/2006. Charakterystyczne jest w nim – a tu powracam do rozważań zawartych w pierwszym rozdziale niniejszej książki – jedno z wyznań autora-komentatora, datowane na 27 stycznia 2003 roku: „Tak głęboko piszę o Peiperze, bo moje odpowiedzi w »Poczcie Literackiej« były niemal zawsze związane z Jego teorią i słynnymi »rozkwitającymi poematami« [podkr. – P.M.] [...] oprócz Peipera, w życiu moim, co miało ogromny wpływ na moje odpowiedzi [podkr. – P.M.] [...] zaznaczył się – także Julian Przyboś ze swoimi słynnymi manifestami literackimi *Najmniej słów*” (tamże, s. 12).

nianiu świata realnego od poetyckiego, a także dyskusji poświęconej poezji zaangażowanej. Autor pytał o to, „w co?” i „jak?” jest (może być) zaangażowana, a w toku wywodu wyjaśniał, że jest zaangażowana zawsze – w związku z „samowiedzą” i „samouświadomieniem” pisarza (kryteria polityczne nie muszą tu wchodzić w grę)¹¹. Wśród czyhajcych na lirykę zagrożeń i pułapek Kuncewicz wymienił ingerencję realizmu, socjologizację i upublicystycznienie, ostrzegał też – m.in. z myślą o rozwiązaniach formalnych i „ferdydurkizmie” – przed literacką ścieżką trzydziestolatków, dla których

Świat stał się [...] farsą, groteską i bzdurą, z której można się jedynie śmiać. Rozczarowanie podniesiono do rangi zasady poznawczej i za jedynie możliwą postawę uznano dzwoneczki i kaduceus błazna¹².

Nowa poezja, podjąwszy refleksje o „jedności ludzkich dziejów”, winna osiągnąć wymiar historiozoficzny¹³.

Kuncewicz powiadała o uniwersalnym wymiarze poezji, micie i wielkich syntezach, a w przypominanym tutaj numerze „Widzeń” rozmowę z Władysławem Broniewskim rozpoczynało konkretne pytanie o związki twórczości młodych z „poetyką rewolucyjną”, potem zaś redaktorów interesowała zasadność przeświadczeń o bezideowości pokolenia¹⁴. Broniewski od razu oznajmił, iż owych związków nie dostrzega (z asekurującym zastrzeżeniem, iż być może w przypadku pojedynczych twórców). Zarzutu bezideowości nie znał, oznajmiał przy tym – w trosce o „prostego człowieka”, czyli czytającego wiersze „przeciętnego inteligenta” – że w poezji młodych „Nie ma [...] odbicia najgłębszych nurtów życia społecznego Polski i świata”, a rozwiązania formalne wpływają na kłopoty z lekturowym zrozumieniem¹⁵.

Według Andrzeja K. Waśkiewicza, poetyckie spełnienia formulistów przenosiły sprawę zaangażowania „ze sfery socjopolitycznej na płasz-

11 P. KUNCEWICZ: *Bez płycizn i bez rozpacz*. „Widzenia” 1961, styczeń-luty-marzec.

12 Tamże.

13 Tamże.

14 O zaangażowaniu – Władysław Broniewski. Rozmawiał J. LESZYN, A. ZANIEWSKI. „Widzenia” 1961, styczeń-luty-marzec.

15 „Widzenia” 1961, styczeń-luty-marzec.

czynną etyki”, zatem stawało się ono „sprawą moralną”¹⁶. Przywołując rozmowę z autorem *Komuny Paryskiej*, pamiętajmy także o kategoriach społecznej użyteczności liryki i – co z kolei podkreśli Krzysztof Gąsiorowski – użyteczności „ideologicznej”¹⁷.

3

Kolejny obszar zaangażowania wiąże się z aktywnością organizacyjną – instytucjonalną, czasopiśmienniczą, wydawniczą. Nowa poezja – czytamy w tekście Leszina z 1962 roku, zwracając uwagę na kolejność wyliczenia – „chce być głęboko ludzka, humanistyczna, ideowa”¹⁸. Oto perspektywa społecznej współobecności, uczestnictwa – nie izolacji, myśli o kierunku podejmowanych w przyszłości działań. Oczywiście, jakkolwiek ją nazwiemy, perspektywa określana hasłowo, plakatowo, sztandarowo. Leszin podkreślał przy tym kulturotwórczą rolę klubów działających pod egidami Zrzeszenia Studentów Polskich i Związku Młodzieży Socjalistycznej. Raz jeszcze trzeba podkreślić – organizatorzy wspominanych tu przedsięwzięć dbali o utrwalanie literackich świadectw w druku. Analizując ruch czasopiśmienniczy lat sześćdziesiątych, Andrzej K. Waśkiewicz zwracał uwagę, iż młodzi nie dysponowali wówczas pismem ogólnopolskim. Krótka rekonstrukcja chronologiczna najważniejszych realizacji czasopiśmienniczych wyglądałaby następująco: w latach 1960–1962 pojawiły się trzy numery „Widzeń”, 1963–1967 to okres ukazywania się olsztyńskich „Przemian”, w latach 1964–1969 wydawano we Wrocławiu „Agorę”, w latach 1965–1971 w Warszawie „Orientację”, w 1967–1971 „Kontrasty” (potem

16 A.K. WAŚKIEWICZ: *Tendencja formalistyczna*. W: TEGOŻ: *Modele i formuła...*, s. 73.

17 K. GĄSIOROWSKI: *Trzeci człowiek*. W: TEGOŻ: *Trzeci człowiek. Szkice o rzeczywistości poezji współczesnej*. Łódź 1980, s. 59. Waśkiewicz, przywołując Peipera, Przybosia i Brzękowskiego, odnotowuje uwagi o „poezji interwencyjnej” (zob. A.K. WAŚKIEWICZ: *Tendencja formalistyczna...*, s. 69. Zob. wypowiedzi ankietowego rozdziału *O poezji nieobojętnej*, zamieszczone w zbiorze *Wobec własnego czasu*. Red. J. LESZIN-KOPERSKI. Warszawa 1967, s. 96–125 (wybrzmiewały wówczas pytania redakcyjne: „Co sądzisz o swoich wierszach, o ich roli i znaczeniu. Jak oceniasz dążenia młodej poezji. Czy rzeczywiście jesteśmy obojętni, nie zaangażowani w naszą rzeczywistość? Czy można mówić, że jesteśmy zdala [!] od ważkich i aktualnych problemów ideowych i politycznych?”).

18 J. LESZIN: ***. „Widzenia” 1962, nr 2.

„Kontrasty Odrzańskie”)¹⁹. W innym miejscu, prezentując wybrane wiersze Bohdana Urbankowskiego, Aleksandra Nawrockiego, Ryszarda Krynickiego, Wojciecha Jamroziaka, Bogusława Sławomira Kundy, Lucjana Kiełkowskiego, Janusza Stycznia, Lothara Herbsta, krytyk zauważał, iż „Niemal wszystkie ugrupowania wydawały pisma, jednodniówki, almanachy, publikowały zbiorowe kolumny poetyckie w czasopiśmie”²⁰. Co ciekawe, po lubelskim Zjeździe Młodych Pisarzy (11–13 listopada 1966 roku) Krzysztof Gąsiorowski oznajmiał, iż nie pojawiły się tam debaty o wartościach estetycznych, wyborach ideowych, nie artykułowano też wprost kwestii „zaangażowania literatury”²¹. Dyskutowano jednak o czasopiśmie dla młodych pisarzy, a zatem miejscu stałej obecności i aktywności publicznej.

To nader odległe skojarzenie, ale przywołuję je ze względu na dwie formuły opisu: swego czasu Francis Fergusson pisał o Szekspirowskim *Hamlecie*, odwołując się do kategorii obrzędu i improwizacji²². W przedsięwzięciach poetów lat sześćdziesiątych – wykorzystajmy je na swoje potrzeby – wiele było obrzędów-ceremonii, a w realizacjach poetyckich – improwizacji wyzwalanej wyobraźni. Ceremonie przybierały charakter konkursów poetyckich, sympozjów, festiwali (Ogólnopolska Nagroda Poetycka Młodych „Laur Warszawy”, Idea Lenina, Zrodziła ich Walka, U Źródeł Nowego Wieku, Tydzień Poetycki Stolicy, „Dziennik Twórcy i Działacza”, Nike Warszawska – to niektóre z nich²³). Do tego dodajmy spotkania autorskie organizowane „w tere-

19 Zob. *Czasopisma studenckie w Polsce (1945–1970)*. Red. A.K. WAŚKIEWICZ. Warszawa 1975; A.K. WAŚKIEWICZ: *Wydawnictwa*. W: TEGOŻ: *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*. Łódź 1978, s. 99–131; A. BUCK: *Mimo wszystko – tygiel*. („Orientacja” 1965–1971). W: TEGOŻ: *Czasopisma literackie młodych 1944–1971. Szkice*. [Zielona Góra 1992], s. 300–332.

20 akw [A.K. WAŚKIEWICZ]: *Ugrupowania poetyckie*. „Orientacja” 1969, listopad.

21 K. GĄSIOROWSKI: *Bunt młodej literatury*. W: TEGOŻ: *Trzeci człowiek...*, s. 207.

22 F. FERGUSSON: „*Hamlet, królewicz duński*” – antologia działania. Przeł. J. STRZETELSKI. W: *Sztuka interpretacji*. Wybór i oprac. H. MARKIEWICZ. T. 1. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 7–45.

23 Zob. *konkursy nagrody*. W: *post scriptum*. Red. J. LESZIN-KOPERSKI. Warszawa 1966, s. 115–117; A.K. WAŚKIEWICZ: *Zjazdy, sympozja, seminaria; Konkursy*. W: TEGOŻ: *Formy obecności...*, s. 132–176; 177–204. Imprezy organizowane w latach sześćdziesiątych przez różne grupy (w przypadku konkursów wraz z wykazami jurorów i laureatów) przypomina E. GŁĘBICKA w leksykonie *Grupy literackie w Polsce 1945–1980*. Warszawa 1993, zob. m.in. hasła: *Orientacja Poetycka*, „*Hybrydy*” (tamże, s. 217–241);

nie”, tematyczne wypowiedzi autorskie i grupowe debaty w prasie²⁴. Impet organizacyjny może robić wrażenie, jednocześnie przybywało komentarzy nieprzychylnych (Jerzy Kwiatkowski oznajmiał na przykład: „Nagrody i wyróżnienia »na różnych konkursach poetyckich« zdewaluowały się do tego stopnia, że nie wiadomo już, czy stanowią zachętę, czy przestrozę dla czytelnika”²⁵). Pamiętając o tych – często serwitutowych – przedsięwzięciach organizacyjnych, przyjrzyć się dziś można kolejnym formom „zaangażowania”.

4

Relacjom literatury zaangażowanej i tendencyjnej przyglądał się Andrzej Zawada:

Sytuacja literatury zaangażowanej jest dość swoista, swoją refleksją obejmuje ona nie tylko rzeczywistość społeczną rozumianą jako rzeczywistość międzyludzkich relacji, ale także kulturę, którą jest tej pierwszej przetworzeniem, czyli formą świadomości społecznej. Literatura zaangażowana, będąc przecież taką formą społecznej świadomości, ustosunkowuje się więc do rzeczywistości podwójnie: do rzeczywistych zdarzeń i do samej siebie [...]. Literatura społecznie zaangażowana jest zatem literaturą nieustającego krytycyzmu. I to jest właśnie ta postawa odróżniająca ją od literatury tendencyjnej²⁶.

Agora (tamże, s. 306–314); *Forum Poetów „Hybrydy”* (tamże, s. 315–325); *Ugrupowanie Literackie 66* (tamże, s. 328–337).

24 Andrzej Zawada konstatawał: „Odwrót od historycznego rozumienia tradycji spowodował dobrze znane dyskusje o zaangażowaniu i podobne »ponadczasowe« wiersze zaangażowane [...]”. (A. ZAWADA: *Wkleśzczach programu*. W: TEGOŻ: *Wszystko pokruszone*. Warszawa 1985, s. 166).

25 J. KWIAKOWSKI: *Prześciancie mówić jakimś sztucznym basem. O najmłodszej poezji polskiej*. W: TEGOŻ: *Remont pegazów. Szkice i felietony*. Warszawa 1969, s. 280–281. Por. A. ZAGAJEWSKI: *Stracone pokolenie*. W: J. KORNHAUSER, A. ZAGAJEWSKI: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 92–99.

26 A. ZAWADA: *Krytycyzm, nieufność, niezgoda*. W: TEGOŻ: *Wszystko pokruszone...*, s. 171.

Zauważmy: diagnozy metaliterackie i pomysły programowe odkrywały kulturoznawcze zainteresowania młodych pisarzy oraz zarysy projektów kulturotwórczych. Teksty owe (i realizacje poetyckie, o których wypadnie wspomnieć) pozwalają dziś zwrócić uwagę na relacje interpersonalne, na zaangażowanie w dialog z drugim człowiekiem. W jednej z dyskusji Zbigniew Jerzyna nieprzypadkowo stwierdzał: „Mamy wstręt do tego małego realizmu, który ostatnio panoszy się w literaturze, do tych wszystkich propozycji artystycznych, które pomniejszają człowieka, aż staje się epizodem, jakimś maleńkim epizodem w świecie”, Stachura zaś dopowiadał, iż „poezja w ogóle zaprzecza istnieniu małego człowieka, dąży do pokazania jego wielkości”²⁷. To nie jest wyłącznie kwestia relacji tekstowych, nadawczo-odbiorczej obecności podmiotów „papierowych”, to konkretyzowana myśl o porzuceniu strefy samotności i spotkaniu. Przywołując fragment *Trzeciego człowieka* Krzysztofa Gąsiorowskiego, Leszek Szaruga zauważał, iż „[...] najbardziej aktywna grupa poetów tego kręgu [tj. Orientacji Poetyckiej „Hybrydy” – P.M.] dążyła do skojarzenia autonomii literatury z formułą jej zaangażowania społecznego”²⁸.

O wyjściu „poza” i urealnieniu obecności (tekstu / autora) pisał w przywołanym już artykule Janusz Sławiński:

Przed wszystkim: zaangażowanie to określony stosunek poezji do „niepoezji”. Nie można być zaangażowanym – w siebie. Jest to zawsze sięgnięcie poza siebie, wyjście z własnego obszaru – w obszar „cudzy”, rezygnacja z egoizmu, próba dialogu²⁹.

Krzysztof Gąsiorowski powiada o sprawdzalności „problemu zaangażowania” w obszarze konkretnych realizacji artystycznych (deklaracje, manifesty, samookreślenia w przypadku twórców i tak zweryfikować miała literacka praktyka):

27 Dyskusja (fragmenty) [udział wzięli: Maciej Z. BORDOWICZ, Zbigniew JERZYNA, Krzysztof GĄSIOROWSKI, Jerzy LESZYN, Jerzy GÓRZAŃSKI, Edward STACHURA]. W: *post scriptum...*, s. 60.

28 L. SZARUGA: *Orientacja*. W: *Tegoż: Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*. Wrocław 1993, s. 185.

29 J. SŁAWIŃSKI: *Poezja zaangażowana...*

Problem „zaangażowania literatury” nie zawsze bywa stawiany jako problem artystyczny. A jest problemem artystycznym również! Przecież pomiędzy formułą ideologiczną i formułą artystyczną nie istnieje przejście ciągłe, chociażby z powodu odmienności języków (kodów), w jakich są ujmowane. Leży pomiędzy nimi szczelina „skoku kreacyjnego”. [...] W języku dyskursywnym może ją wypełnić, być może, nawiązując do własnego doświadczenia warsztatowego, jedynie twórca lub krytyk-interpretator³⁰.

To rzeczywiście kwestia poetyckiej strategii, rygoru, uświadamianych ograniczeń języka, a także wyobraźni. Kluczowa w koncepcji Gąsiorowskiego kategoria „trzeciego człowieka” wiąże się z pełnią (współ)obecności poety, świadomej obecności w zbiorowości i świadomości równań Ja-Ty-On-Ja.

Tu wreszcie objawia się szczególna sytuacja tekstów lirycznych, nie tylko tych z dedykacyjnymi zwrotami do konkretnego (najczęściej zaprzyjaźnionego) adresata. Także – to wiemy: symbolizujących, mitologizujących, ale i pragnących nosić znamiona „autentyku”, swego rodzaju sprawozdania z przeżycia – erotyków. Ma rację Waśkiewicz, gdy – przywołując poetów Hybryd – stwierdza, iż w twórczości młodych „erotyka występuje w roli metafizyki. Przeżycie erotyczne jest tożsame z przeżyciem religijnym”, dostrzega też „dążenie do odbudowania integralności osobowości”³¹. „Ja” nie pozostanie bytem „wsobnym”, potrzebuje artykulacji, „wyjęczyzeń” kierowanych ku drugiemu – choćby odbiorcy, z którym kontakt nie od razu będzie czytelny i przejrzysty.

5

Dziś powraca się do poetów, którzy tworzyli w latach sześćdziesiątych (często debiutując wcześniej), a w dekadach następnych osiągnęli artystyczne szczyty. Aby poszukać „kontrapunktu”, przytoczmy jedną z formułowanych niedawno ocen, dotyczących Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”:

30 K. GĄSIOROWSKI: *Trzeci człowiek...*, s. 57.

31 A.K. WAŚKIEWICZ: *Erotyka jako metafizyka*. W: TEGOŻ: *Modele i formuła...*, s. 90, 94.

Hybrydowcy dążyli do pełnej samowystarczalności zarówno pod względem ideowo-artystycznym, jak i komunikacyjnym. Państwowy mecenat oraz rozrośnięta infrastruktura literacka zapewniały większości z nich przynajmniej minimum satysfakcji materialnej i ambicjonalnej. W rezultacie produkcja sławy i środowiskowej pozycji odbywała się nieomal bez udziału czytelnika, który w coraz większym stopniu stawał się poezji obojętny, do niczego niepotrzebny, niczego też niezdolny zrozumieć z jej rzekomo otchłannych powikłań³².

Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński, zwróciwszy uwagę na nieobecność młodych pisarzy w szerokim obiegu czytelnicznym (pozaśrodkowym) a wszechobecność we własnym, przedstawiali dramatyczną diagnozę czytelniczej zbędności. Cóż, poeci siódmej dekady przez lata kolejne – konsekwentnie, choć najczęściej w medialnie ograniczonej strefie refleksji krytycznoliterackiej – publikowali swoje liryczne zbiory, usiłowali utrwalić ślady obecności.

Poeci lat sześćdziesiątych – poeci zaangażowani. Tak, jednak nie tylko politycznie i instytucjonalnie. Zaangażowani w dialog z drugim człowiekiem – personalnie, dialog prowadzony z myślą o etyce oraz (emocjonalnej, ale i racjonalizowanej) współobecności. W latach kolejnych tej postawy raczej już nie dostrzegano – pamiętając o deklaracjach społeczno-politycznych oraz lirycznych pochodach wyobraźni, o niej po prostu zapominano.

32 P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 33–34.

Unieważnieni

Suplement do rozrachunku Nowej Fali

1

Na początku lat sześćdziesiątych Jerzy Leszin oznajmiał, iż „rysuje się nowa orientacja poetycka, odpowiadająca nowemu pokoleniu poetyckiemu”¹, strategicznie obwieszczając kres pokolenia „Współczesności”, które „widziało przede wszystkim negatywy, próbowało likwidować mity i przerosty ideologii”². Janusz Żernicki wyznawał: „Wobec tzw. pokolenia »Współczesności« jesteśmy w wieloznacznej sytuacji. Większość z nas (Jerzyna, Żernicki, Stachura, Połom, Gąsiorowski) jest rówieśnikami »Współczesności«, ale nasz sposób widzenia rzeczywistości jest różny”³. Z tym bagażem pokoleniowych zależności, zerwań i nawiązań poeci Hybryd będą się wciąż zmagać.

Z kategorii pokolenia historia literatury i krytyka (wykorzystując np. formułę „roczników”) właściwie tak całkowicie nie zrezygnowała, choć do kolejnych formacji nabieraliśmy stopniowo socjologicznego dystansu. Zresztą już w momencie deklarowania wejścia owego pokolenia ’60 zgłaszane były – oczywiste pod względem metrykalnym – wątpliwości (notabene według Koperskiego kres podejmowanych razem przedsięwzięć grupowych Hybryd przypada już na rok 1963, choć dalej trwała „wspólnota świadomości”⁴). Jeśli mowa była o Orientacji, w zarysach i próbach syntez do tej kwestii powracano.

Obecność osobna i charakterystyczne pragnienia odrębności zobowiązują. Dlatego też Piotr Kuncewicz zauważał, iż:

1 J. LESZIN: ***. „Widzenia” 1962, nr 2.

2 Tamże.

3 Poeci „pokolenia 1960”. Janusz Żernicki. [Rozm. J. LESZIN]. „Orientacja” 1967, wiosna.

4 J. LESZIN-KOPERSKI: *Wybaczcie mi, co dla Was uczyniłem*. W: *Zjawia realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*. Wybór i oprac. J. KOPERSKI. Warszawa 1999, s. 531.

[...] „pokoleniowość” w ustach samych wyznawców może [...] napaść niepokojem. Wtedy mianowicie jeżeli „pokolenie” staje się magicznym zaklęciem mającym zakryć brak programu, określonych zadań, własnej wizji artystycznej⁵.

Otwiera się tu przestrzeń wątpliwości i prosta droga ku mitologizacji generacyjnego doświadczenia. Edward Balcerzan słusznie więc zwraca uwagę, iż w programach młodych pisarzy lat sześćdziesiątych „bez trudu można wykryć dwie mistyfikacje: historycznoliteracką i socjologiczną”⁶. Pierwsza z nich wiąże się z powrotem do ideałów „czystej sztuki”, mistyfikacja socjologiczna z utożsamianiem się „orientacyjnej” formacji z całym pokoleniem. Do takich scaleń dochodziło wielokrotnie, wystarczy powrócić do wyjaśnień przywołanego uprzednio Leszina:

Tytuł „Orientacja”, oczywiście, nie był przypadkowy. Miała „Orientacja” stać się tym, czym nie stały się „Widzenia” – miejscem walki o nowy model poezji, organem poetów. Wokół „Orientacji” zgrupowali się wszyscy poeci Kręgu ORIENTACJI POETYCKIEJ HYBRYDY. Zatarło więc nieporozumienia, nadarzyła się nowa szansa, należało ją wykorzystać. Ale pojawiły się znów spory w zespole redakcyjnym, odchodzi Gąsiorowski, Bordowicz, Jerzyzna⁷.

Szyld z chwytliwym hasłem „walki o nowy model poezji” mógł oczywiście zostać uwspólniony przez debiutantów. Hybrydową for-

5 P. KUNCEWICZ: *Polska dynamika pokoleniowa*. „Orientacja” 1967, wiosna. W tym samym numerze znalazł się – opatrzony wspólnym tytułem *Pokolenie?* – zestaw wypowiedzi podejmujących kwestie odrębności poetów debiutujących w latach sześćdziesiątych (Zbigniewa Jerzyny, Erwina Kruka, Jerzego Leszina, Mieczysława Machnickiego, Jarosława Markiewicza, Edmunda Puzdrowskiego, Wojciecha Roszewskiego, Wiesława Sadurskiego, Mieczysława M. Szargana, Andrzeja Szmidta, Andrzeja K. Waśkiewicza, Marka Wawrzkievicza, Józefa Henryka Wiśniewskiego).

6 E. BALCERZAN: *Poezja „Wnucząt”. Formulizm*. W: TEGOŻ: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 98.

7 J. LESZIN: *Nigdy nie byliśmy pokoleniem nieobecnym*. W: *Wnętrze świata. Antologia poetycka kręgu Orientacji 1960–1970*. Red. J. LESZIN-KOPERSKI. [Wybór i oprac. K. GĄSIOROWSKI, Z. JERZYNA, R. KRYNICKI, J. LESZIN-KOPERSKI, A.K. WAŚKIEWICZ]. Warszawa 1972, s. 31.

mację krytycy niejednokrotnie wpisywali w szeregi październikowe, tym niemniej charakterystyczne będą – powtarzane – słowa Krzysztofa Gąsiorowskiego o przynależności do „nieobecnego pokolenia” (w rodzaju: „Niemal wszyscy moi rówieśnicy literaccy przynależą do [...] nieobecnego pokolenia”⁸). Z kolei Leszin, z nadzieją na utrwalenie klarownego wizerunku samodzielnej i pewnej swej ideowej osobności formacji, pisał będzie, że nigdy nie byli pokoleniem nieobecnym⁹.

Do kwestii estetycznej wielonurtowości, programowych zależności powracano przy opisach Nowej Fali. Spójrzmy tylko na diagnozę późniejszą, formułowaną już z perspektywy historycznoliterackiej, pióra Zbigniewa Jarośińskiego:

[...] nazwa „pokolenie ’68” nie była uprawniona. [...] Poeci tego kręgu nie mieli doświadczeń biograficznych innych niż ich bezpośredni poprzednicy. Stanowili raczej drugi, młodszy rzut pokolenia ’56, czerpali z jego wzorów poetyckich. Poddawali jednak te wzory znamiennej transformacji¹⁰.

Wiadomo, iż w periodykach i almanachach *Orientacji* pojawiały się nazwiska autorów, którzy startując, chętnie skorzystali z możliwości organizacyjnych „klubu”, ale ich późniejsza aktywność i programowe deklaracje wpłynęły właśnie na przypisanie do innej już formacji, m.in. Ryszard Krynicki, Jarosław Markiewicz, Krzysztof Karasek, Stanisław Barańczak. A formacja ta rozliczyła się z *Orientacją* bardzo stanowczo. Adam Zagajewski w szkicu *Stracone pokolenie* oznajmiał: „Pokolenie ’60 jest bezlitośnie obciążone długami, żadna generacja nie zapowiedziała tak wiele, nie złożyła tylu deklaracji, obietnic i przyrzeczeń”¹¹.

8 Tu akurat cytuję: K. GĄSIOROWSKI: *Skok przez pokolenie*. W: TEGOŻ: *Trzeci człowiek. Szkice o realności poezji współczesnej*. Łódź 1980, s. 191

9 J. LESZIN: *Nigdy nie byliśmy pokoleniem nieobecnym...*, s. 26–32.

10 Z. JAROŚIŃSKI: *Literatura lat 1945–1975*. Warszawa 1996, s. 120. Kwestię relacji pokoleniowych rozpatruje Grażyna PIETRUSZEWSKA: *Wokół Orientacji Poetyckiej „Hybrydy” i jej poszukiwań pokoleniowego wizerunku*. W: „*Filologia Polska*”. T. 24: *Prace z historii literatury, języka i dydaktyki*. Red. L. POŚPIECH. Opole 1985, s. 107–115.

11 A. ZAGAJEWSKI: *Stracone pokolenie*. W: J. KORNAUSER, A. ZAGAJEWSKI: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 92.

Stosunek do rzeczywistości (obojętność, przyzwolenie, walka), wybór artystycznych „narzędzi”, bilans przeszłości – to wszystko stać się miało sferą diagnoz rozrachunkowych. Konfrontację Orientacja-Nowa Fala tak postrzegał na przykład Roman Chojnacki:

Błędem „Orientacji” było zaufanie literaturze i traktowanie jej jako ostateczne narzędzie poznania świata, jako zasób środków raz danych, nie ulegających modyfikacjom, klasycznych. Poeta orientacyjny przykładł dużą wagę do takiego obrazu literatury, który uzyskiwany jest poprzez konfrontację osobowości jednostki ze wszechświatem, z obiektywnie istniejącą rzeczywistością podlegającą mu w stopniu zależnym od jego własnej wyobraźni, możliwości stylistycznych, ograniczeń poznawczych. To właśnie najsilniej zaatakowali krytycy Nowej Fali wierzący w instrumentalną moc słowa, w możliwość kształtowania rzeczywistości przy użyciu artystycznych środków wyrazu¹².

Właściwie jedna książka rozrachunkowa silnie wpłynęła na czytelnicze postrzeganie wielu interesujących mnie tutaj poetów. Trudno dziś nie zauważyć, że wizerunek poetów lat sześćdziesiątych utrwalił się za sprawą *Nieufnych i zadufanych* Stanisława Barańczaka¹³. I znów powracamy do konstatacji o kryzysie poezji (por. w niniejszej książce rozdział o programach), do historycznych opozycji klasycyzm – romantyzm, dionizyjskość – apollińskość. Jednym z błędów młodych poetów – według Barańczaka – było odrzucenie lingwistycznych form mierzenia się ze światem. Autor wyodrębniał nurty klasycystyczne (klasycyzm dogmatyczny, klasycyzm sceptyczny) i romantyczne (romantyzm anarchiczny, romantyzm dialektyczny). Liczyć się miał romantyzm oraz konsekwentna nieufność. Poezja Orientacji – oznajmiał – wynika z „myślenia arbitralnego”, zgody i pragnienia harmo-

12 R. CHOJNACKI: *Bohaterowie są zmęczeni*. W: TEGOŻ: *Od „mówienia wprost” do „nowej prywatności”. O poezji lat siedemdziesiątych*. Warszawa 1984, s. 77–78 (uprzednio na łamach „Studenta” 1979, nr 25–26).

13 Zob. S. BARAŃCZAK: *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce klasyków z romantykami w poezji najmłodszej*. „Nurt” 1967, nr 10. Publikacja książkowa: *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971.

nii, a w takim przypadku nie może być mowy o nieufności, dążeniach demaskatorskich i „myśleniu dialektycznym”.

Poezja lingwistyczna spełniała idee romantyzmu dialektycznego, postrzegana też będzie w wymiarze społecznym. Nieufność wobec języka, który jest „wizją świata”, nie ogranicza się – przekonuje Barańczak – do wybranych terytoriów języka, lecz przeprowadza „krytykę całościową” (a to także realizacja społecznych powinności).

Charakteryzując bohatera lirycznego poezji lat sześćdziesiątych, autor *Nieufnych i zadufanych* odkrywał modele jego ucieczki (m.in. w konwencjonalność Wzniosłości, Zdobności i Harmonii), dokonywał kolejnych klasyfikacji. *Homo definiens*, *Homo omnipotens*, *Homo grandiloquus*, *Homo sentimentalis*, *Homo simplificans* – zdaniem Barańczaka z tych „postaci” formował się *Homo fugiens*. „Zadufanie” starszych poetów wiązać się miało z zasadą pewności w relacjach artysta – świat, nieufność z przeświadczeniem poety, iż „traktuje swoją pozytywną konstrukcję ładu jako propozycję zaledwie, z którą wkacza w skłóconą i pogmatwaną rzeczywistość i której nie traktuje jako ostatecznej wyroczni”¹⁴.

Przedstawiciele grupy Teraz postrzegali istotę toczonych sporów w perspektywie całości kultury, nie zaś w szczegółach „zarysu poetyki”:

Wydaje się, że *Nieufni i zadufani*, trafnie zarysowując opozycję między dwoma sposobami ujęcia świata, niesłusznie przypisują ich odmienność różnym postawom literackim, a nawet różnym technikom literackim. Problem, który jest głównym bohaterem *Nieufnych i zadufanych*, rozsadza ramy sporów między poezją lingwistyczną, a poezją „neoklasyczną”, między myśleniem arbitralnym, między technikami oksymoronicznymi a „harmonijnymi”, a nawet między romantyzmem a klasycyzmem¹⁵.

14 S. BARAŃCZAK: *Wyjście z Arkadii*. W: TEGOŻ: *Nieufni i zadufani...*, s. 164. Pozytywnym przykładem stają się tutaj wiersze Krzysztofa Karaska z *Godziny jastrzębi*, które „zdają [...] sprawę przede wszystkim z niepokoju leżącego u podłoża pisania, przedstawiają świat w stanie zagrażającego rozpadu, dezintegracji, zatomizowania”. Tomik był suplementem do kwietniowo-majowej „Orientacji” z 1970 roku.

15 A. ZAGAJEWSKI: *Spóźniony debiut*. W: J. KORNHAUSER, A. ZAGAJEWSKI: *Świat nie przedstawiony...*, s. 196.

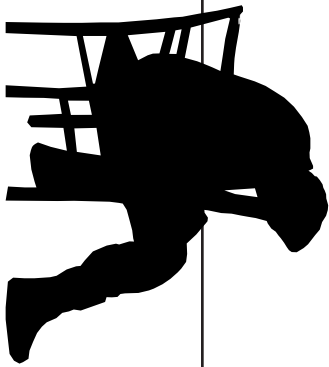
Z myślą o przełamywaniu konwencji i zmieniających się technikach artystycznego wyrazu wypadnie zatem raz jeszcze przywołać Tadeusza Peipera, który stał się dla poetów „skróconej dekady” symbolem artystycznej odwagi i zaangażowania. W *Świecie nie przedstawionym* mowa już będzie o „chorobach”, wynikających w nowej rzeczywistości z jego koncepcji: „Wszystkie trzy postulowane przez Peipera cechy poezji, »pseudonimowość«, budowanie problematyki samymi środkami poetyckimi i wreszcie odejście od poezji jako wyrazu osobowości [...] zmieniły się w aluzyjność, enigmatyczność i anonimowość”¹⁶.

Kiedy rozpoczęło się bilansowanie zysków i strat nowofalowych propozycji, do poetów debiutujących na początku lat sześćdziesiątych (zwłaszcza kręgu hybrydowego) powracano tylko „sygnalnie”. Pisząc już o tym, co działo się na przełomie siódmej i ósmej dekady, Tadeusz Nyczek podkreślał, że przy wszystkich rozbieżnościach istniało coś wspólnego. Oto bowiem „[...] powrót sztuki do życia zdawał się być tym, co najmocniej związało ludzi nie tylko różnych orientacji estetycznych, ale nawet różnych formacji pokoleniowych”¹⁷.

16 A. ZAGAJEWSKI: *Budowniczy Peiper*. W: J. KORNHAUSER, A. ZAGAJEWSKI: *Świat nie przedstawiony...*, s. 25.

17 T. NYCZEK: *Wprowadzenie do*. W: *Określona epoka*. Nowa Fala 1968–1993. *Wiersze i komentarze*. Wybrał, ułożył i skomentował T. NYCZEK. Kraków 1994, s. 7.

Część II



**„...nie przeżywać życia, lecz przedumierać”
Sytuacje graniczne (w) poezji Janusza Żernickiego**

1

W zbiorze Janusza Żernickiego *Kurz życie moje* z 1978 roku znalazł się wiersz, który można najogólniej określić mianem utworu rozrachunkowego. To rozliczenie – co raczej charakterystyczne dla późniejszych wierszy poetów Hybryd – podmiotowego „ja” z sobowtórowym „nie-ja”, z rzeczywistością dyktującą warunki jednostkowego bytu i społecznej współobecności. Przywołując wiersz *Nie ma pytań*, pokusić się można o wskazanie momentów przesilen w poetyckim świecie sytuacji granicznych:

Nie ma pytań

Odedrzyj powietrze od horyzontu. Nie trzeba zaciemniać
I tak jak deszcz, włókno po włóknie,
zagarnie nas ślepy ekran.

Odedrzyj powietrze od okna jak starą frankę,
z całym bajzlem jego nieprzeliczonych trofeów;
tylko niektóre rozpoznasz w oschłych wzorach haftów.
Surowych jak pomorskie dworce o świcie.
Odszukaj swoją historię, choćby rysunek podejrzliwych brwi.
Na nic ci się to już nie zda. Wkrótce jak wszyscy
zagubisz się w selekcji przejawów i intencji.
Rozregulowana skala, inne pole sił.

Jak niegdyś

w pokoju dorosłych
(kto koło zatoczył, a kto kogo doścignął?)
spotykasz niespodzianki już pod ich własnym nazwiskiem.
Oto posążek mnicha na strunie z baraniego jelita,

figurka, która spod okapu na dwór i z powrotem,
sunąc za modlitwą
(tej rytm z każdym dniem się usamodzielniał), ostrzegą, nie wiedząc o tym,
 przed wzmagającą się aktywnością powietrza
 szyprów solennie żegnających się przed snem:
– nie złupią jutro tych okolic,
 dogodniejszej zaczekają pory –
Jest to opowieść o tobie, którego nie znasz. Przekład
dla przodków.
 Zaskoczony,
 tutaj właśnie znajdujesz więcej,
niż uporczywie czepiając się luster.

Odedrzyj powietrze od powiek, raptownie i z marszu,
 (żadnych resorów lub narkoz)
jak ten, co w kinach podczas awarii, „gilotynuje cię ekran”.

Nieprzytomnie biały, tuż za oczami, we własną biel ucieka.
Jest otwartą plazmą,
długimi susami chlusta mimo ram kanciastość;
poznajesz to po oddechu,
 który niepostrzeżenie okazuje się twoim,
wsysany jak w gaszone wapno.
Nie ma odwrotu.

Być może tak to i Max Jacob odczuł.
Lecz musiał nazywać.

Nieustanna ucieczki żarłoczność. Jesteśmy jej fragmentem.
Zafascynowanym¹.

1 J. ŻERNICKI: *Nie ma pytań*. W: TEGOŻ: *Kurz życie moje*. Olsztyn 1978, s. 18–19. Przedruk w edycji wierszy zebranych: TEGOŻ: *Wędrowiec z Tężniopolis*. Red. J. GÓR-
NIAK. Włocławek 1998, s. 168–169.

Czy rzeczywiście *Kurz życie moje* był – jak chce Jan Zdzisław Brudnicki – „jakaś pełnią [...] poezji rozwijającej się w kierunku równowagi pomiędzy refleksją, buntowniczym tonem, a wszechogarniającą miłością i dobrocią narratora”²? Dalej pojawiały się jednak teksty przechylające szalę w mroczną stronę... To jednak kwestie do podjęcia w pracy szkicującej rys całego dorobku poety, teraz przyjrzyć się można przynajmniej czterem problemom po/granicznym:

- życiu jako „przedumieraniu” – egzystencjalistycznie pojętym procesie z nieodwołalnie zaprogramowanym końcem;
- odczuciu granic „ja” poznającego;
- granicy światła i ciemności, szkicowanej w refleksjach o chorobie i cierpieniu;
- granicy kulturowego doświadczenia, dostrzegalnej w ramach multiplikacji „wzorów” wrażliwości³.

2

W tematycznym numerze „Poezji” z 1973 roku, poświęconym literaturze Dwudziestolecia, Janusz Żernicki zamieścił tekst o Edwardzie Szymańskim⁴. To właściwie rys biograficzny, wsparty kilkoma uwa-

2 J.Z. BRUDNICKI: *Liryka biograficzna Janusza Żernickiego*. W: J. ŻERNICKI: *Wędrowiec z Tężniopolis...*, s. 11.

3 Hasło *sytuacje graniczne* (*Grenzsituationen*) przywoływać może znana wykładnię Karla Jaspersa (zob. scalające ujęcia interpretacyjne: H. SANER: *Karl Jaspers. O rozległości rozumu i niezawodności działania*. Przeł. D. LACHOWSKA. W: K. JASPERS: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Wyboru dokonał S. TYROWICZ. Warszawa 1990, s. 5–24; M. PORĘBA: „*Psychologie der Weltanschauungen*”. W: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. Red. B. SKARGA przy współpracy S. BORZYMA, H. FLORYŃSKIEJ-LALEWICZ. T. 1. Warszawa 1994, s. 195–204). W pewnym zakresie wykorzystuję tutaj myśl o „życiu duchowym”, które – jak referuje Marcin Poręba – „posiada pewną uniwersalną, fundamentalną strukturę” odkrywana w „sytuacjach granicznych” (według Jaspersa to m.in.: cierpienie, walka, śmierć, doświadczenie przypadkowości, doświadczenie winy).

4 J. ŻERNICKI: *Konsekwencje Edwarda Szymańskiego*. „Poezja” 1973, nr 12. Po szkicu umieszczono sześć wierszy Szymańskiego: *Geografia wtajemniczenia I stopnia, Praca, Żeromski, Raport, Odezwa majowa, Hymn na cześć mającej przybyć do Ładoszów niezna-nej laborantki*. Szymański debiutował zbiorkiem *20 milionów* w roku 1932, jego teksty były znane z wielu powojennych edycji, m.in. *Wiersze wybrane* (1954, wyd. rozszerz. –

gami interpretacyjnymi. Słusznie wskazywał w nim „plakatowość” wierszy, ale – skoro miały wywołać natychmiastowy odzew czytelnicy – doceniał „porywającą metaforę”. Powiadając o dziesiątkach miejsc pracy poety i politycznej aktywności, problemach z interwencjami cenzorskimi, przeświadczeniu o „konieczności utworzenia jednolitego frontu literatury proletariackiej”, Żernicki notował: „Nie znam w całej polskiej poezji wielu przykładów takiej unifikacji życia i twórczości, takiego wzajemnego »zatracania się w sobie«”⁵. To zawsze intrygowało: bezwzględne oddanie się sztuce, przenikanie realnej materii życia w obszar artystycznej kreacji, a w końcu – najczęściej tragiczne – zatarcie się granic obecności tworzącego i dzieła stwarzanego.

Żernicki zwracał uwagę na interwencyjny charakter wierszy i instynkt polemiczny (przykładem są choćby repliki kierowane do Światopełka Karpińskiego czy Juliana Tuwima – „szlachcica rymów”, „sułtana stu poeci”). Co jednak najważniejsze – w przypadku proletariackiej twórczości Szymańskiego wskazywał „układy graficzne”, kontrasty, dysonanse, surowość i „proponowane rodzaje widzenia”⁶.

Pisząc ten artykuł, poeta był już autorem czterech tomików: *Szept przez wiatry* (1964), *Landszaft z wędrującym dnem* (1968), *Trzyście miesięcy* (1969), *Sen bez skrzypiec* (1971). W tym czasie wypowiadał się o „kласykach”, poetach starszych i rówieśnikach, m.in. Władysławie Broniewskim, Kazimierzu Hoffmanie, Stanisławie Swenie Czachorowskim, Bogdanie Chorażuku, Andrzeju Baszkowskim, Andrzeju Dróżdzu, Jerzym Koperskim, Marku Badtkem, Wojciechu Roszewskim, Barbarze Sadowskiej, Bogusławie Kiercu⁷. Były to przeważnie teksty

1958), *Satyry* (1962), *Dzieła zebrane* (T. 1–2, 1971), *Wybór poezji* (1972) oraz z książek dla dzieci. W latach sześćdziesiątych pisali o nim m.in.: Stanisław Piętaś, Seweryn Pollak, Ryszard Matuszewski, Zbigniew Mitzner, Stanisław Ryszard Dobrowolski.

5 J. ŻERNICKI: *Konsekwencje...*

6 Tamże. Żernickiemu zależało na kroju wiersza, rezygnował z wyrównywania tekstu do lewego marginesu, często akapit musiał być przygotowany na pozycję zmiennych „wcięć”, wers – na inicjalne lub kończące frazę pauzy (przykładem jest *Mówię z tomu Wierność martwemu morzu*). W *Neurytach* odnajdziemy zapiski o zastępowaniu tytułów gwiazdkami, interpunkcji wiersza, muzyczności.

7 Zob. m.in.: „Widzenia” 1962, nr 2; „Pomorze” 1964, nr 18; „Pomorze” 1968, nr 3; *Za progiem wyboru*. Red. J. LESZIN-KOPERSKI. Warszawa 1969, s. 131–132; „Pomorze” 1970, nr 2; „Poezja” 1973, nr 10.

krótkie, przystosowane do formatu „małych” recenzji, nie zaś artykułów czy – pozwalających na lekturę detaliczną – szkiców interpretacyjnych. Zwracał w nich uwagę na konstrukcję wierszy (poematów), wyobraźnię i wizyjność.

Zapewne *Konsekwencje...* zamówiono do „Poezji” okazjonalnie, ciekawe bowiem – przynajmniej – w jaki sposób dykcja Szymańskiego miała by ująć właśnie Żernickiego, w głównym nurcie swej twórczości poetę innego przecież doświadczenia, innej wrażliwości – zafascynowanego surrealizmem, grą odległych asocjacji, a potem mitotwórczą kreacją rodzinnego miejsca?⁸. A jednak – w kontekście postaw i manifestacji poetów Hybryd – również takie zestawienie nie powinno umknąć uwadze.

3

Cytat składający się na tytuł niniejszego rozdziału – wydobyty ze zbioru *Kurz życie moje*, później wprowadzony przez poetę do *Rzek bez morza* – brzmi: „nie przeżywać życia, lecz przedumierać”⁹. Rzeczownik „żyć” zgrzyta oczywiście w fonicznym powieleniu z czasownikiem „nie przeżywać” i dzięki temu Żernicki w prosty sposób uzyskuje semantyczny efekt: w „przedumieranie” od początku wpisana jest świadomość kresu, zaś „przeżywanie życia” może mienić się odcieniami radości, zadowolenia, spełnienia. W „przedumieraniu” życie jest od razu czymś „przed” – inaczej sytuowanym w hierarchii zdarzeń podmiotowej obecności.

Utwór Żernickiego ma szczególną dramaturgię, rozpoczyna się bowiem od strofy, która mogłaby być częścią finałową. Właściwie trzy wersy kondensują cały proces „przedumierania”, w maksymalnym skrócie obrazując procesualność naszego żywota i jego zwieńczenie. A skoro uświadomiliśmy sobie to, co najważniejsze, Żernicki proponuje odszyfrowanie sensów „pomiędzy” klamrami początku i końca,

8 O momentach podziwu w trakcie lektury wierszy Lucjana Szenwalda, pomimo obcości poetyki, pisał Zbigniew Jerzyna – ujmowało go „bogactwo skojarzeń” i „dramatyczne metafory” (Z. JERZYNA: *Dziennik poetycki*. „Poezja” 1966, nr 9).

9 Przypominał tę frazę Stanisław Jasiński, określając *Rzeki bez morza* mianem „zbioru pytań, które nie mogą znaleźć odpowiedzi” (S. JASIŃSKI: *Janusz Żernicki 1939–2001*. W: *Janusz Żernicki – poeta osobny*. Red. S. JASIŃSKI, W. KWIATKOWSKA. Toruń 2002, s. 23).

bliżej nas rozmieszczonych i w nasze „przedumieranie” wpisanych. Żernicki uspołni tę „lekcję”, wykorzystawszy na potrzeby lirycznego wywodu kompozycję anaforycznych rozkazników „odedrzyj powietrze”.

W kolejnych ujęciach perspektywa oglądu jest ograniczana, od odległej panoramy (horyzont – sferyczne koło), przez perspektywę dopiero odkrywające okno, do – bezpośrednio – samego bohatera („odedrzyj” powietrze od: horyzontu, okna, powiek). To nie jedyne formy nakazowe w tekście, jest jeszcze zdanie „Odszukaj swoją historię [...]”. Zdanie ważne, gdyż „odszukaj” nie będzie oznaczało wyłącznie zbierania i rekonstruowania faktów. „Odszukaj” oznacza zrozumienie znaków i ich reinterpretację. Ale perspektywa nie jest pocieszająca, wszak zaraz mowa o nieprzydatności, bezcelowości realizacji zadania. Mamy przy tym jeden znak zewnętrzny – „podejrzliwe brwi”, utracona (zapomniana) podejrzliwość byłaby więc dla odtwarzanego wizerunku i postawy charakterystyczna. W tej rekonstrukcji (bardziej natury psychologicznej aniżeli biograficznej) dominuje nieprzejrzystość, nierozpoznawalność rzeczy, które napotyka człowiek mozolnie przedzierający się przez świat (a bohater znajdzie się w sobowótrowym zapętleniu).

Powiadając o swoim „doznaniu” granic poznania, Żernicki przywołał doświadczenie z dzieciństwa. Jako sześciolatek znalazł się w kościele i wówczas, jak zaświadcza, objawiło się mu Wnętrze:

Ujrzałem pulsacje własnego widzenia, gwałtowne zmiany pojmowania swoich granic [podkr. – P.M.], narzucanie się „wnętrza”, które wcale nie było wnętrzem kościoła, choć dzięki niemu zaistniało w mojej świadomości – odrębne, i które to wnętrze było mną rozpowitym, rozkręconym, rozciągniętym po gotyckie sklepienia, i mną zarazem nie było, kontrolowane, pierwszy raz w życiu oglądane jakby poza mną, nie ze mnie, ale ciągle ze świadomością, że to ja oglądam¹⁰.

Nie o mistyczny kontakt z Bogiem tu chodziło, choć bohater wkroczył w przestrzeń sakralną. Chodziło wyłącznie o doznanie podmio-

10 J. ŻERNICKI: *Neuryty*. W: TEGOŻ: *Wędrowiec z Tężniopolis...*, s. 234. Dalej, odsyłając do tego tekstu, posługuję się skrótem N, cytaty lokalizuję przez podanie strony, z której pochodzi przywołany fragment.

towego „ja”, które poradzić sobie musi ze wszystkim, co „poza”. W tym momencie doświadczenia, osobliwego transu walczącego z pracującą intensywnie świadomością, „podszywka wnętrza” została wywrócona, zanikła na moment granica między „ja” i „nie-ja”.

Rozliczenia z Bogiem przybiorą inną postać. Żernicki gromadził w apostrofach określenia dla „kogoś”, kto może decydować o losie, a myśląc o nim, myślał o dramacie losu i śmierci. Wiersz *Mówię*, z refreniczną prośbą do „Wielkiego Nieznajomego”, „Niedościgłego”, „Świetlistego” o wybaczenie, kończyło karkołomne oznajmienie: „– – ja Ci Panie zawsze, zawsze wybaczam”, sytuujące go pośród ocierających się o bluźnierstwo lirycznych wyznań poetów XX wieku.

W strofie drugiej *Nie ma pytań* zobaczymy barometr z modlącym się „mnichem”. Od wskazania „mnicha” i od znaków krzyża czynionych przez szyprów zależeć ma nie tylko następny dzień życia. Metafory Żernickiego posiłkują się obrazami somatycznymi, ale też wykorzystują niekiedy przedmioty i pojęcia „techniczne”. W pierwszej strofie pojawia się włókno i ślepy ekran, potem – w związku z barometrem – struna z baraniego jelita. Poddajemy się wizualizacji obrazu: oto deszcz – albo bardzo intensywny, albo pokazany w ujęciu spowolnionych klatek filmu, gdy „przeciągnięte” krople skojarzone być mogą z włóknami. W *Neurytach* (a neuryt, jak wiadomo, jest włóknem nerwowym) narrator czuje drewnienie „włókno po włóknach” (N, s. 239), powiada o „napoczętej tkance dnia” (N, s. 231), a w innym wyznaje: „Wielka Sobota. Zdycham do-tkankowo, do-komórkowo, dendrytowo” (N, s. 232). W leksykalnym zbiorze „technicznym” odnajdziemy m.in. skalę, pole sił, kompas, igłę magnetyczną, przewody, izolację, wektory, prądnicę, drut. Niekiedy przy – tak to określimy – semantycznie rozedrganej metaforze przedmioty „techniczne” zdają się nie przystawać do swobodnego obrazowania, często jednak w sposób naturalny wpisane są w konstruowaną rzeczywistość wyobraźni.

Żernicki zmienia w utrwalanym obrazie ogniskową – raz zaznaczając niezmierzoną odległość powietrza / horyzontu, zaraz potem niwelując ją w zestawieniu powietrza z powieką. Otwiera przy tym perspektywę podmiotowej bezradności wobec niewiadomej czasu przyszłego: „zagarnie nas”, „na nic ci się to już nie zda”, „zagubisz się”. Bezradności wobec zaborczego „ślepego ekranu” – chyba znów przełożonej na język techniczny „czarnej dziury” niebytu.

Rozprawę o teoriach dotyczących wpływu czynników społecznych na jednostkę Denis H. Wrong rozpoczynał od przywołania postaci Gertrudy Stein, która umierając miała zapytać: „Jaka jest zatem odpowiedź?”, a po chwili: „Ale jakie jest pytanie?”. Zaraz potem zmarła. Zdaniem Wronga, Stein „rozważała prawdopodobnie ostateczny sens ludzkiego życia. [...] Jeśli zapomnimy pytać, to nasza wiedza, zawarta w odpowiedziach, niepostrzeżenie się zdegeneruje”¹¹. Przypuszczać więc można, iż pytania (fundamentalne wątpliwości) są ważniejsze niż – pojawiające się później – odpowiedzi. Ale zacytujmy też – by ostatecznie podtrzymać jednak stan niepewności – fragment późnej prozy Jerzego Andrzejewskiego, dialog Śmieszka Płaczka i Odyseusza:

– W nieskończoność mnożysz pytania. Gromadzisz je jak skąpiec skarby na zimowy sen.

– Równie dobrze możesz powiedzieć, że pytania są pochodniami rozjaśniającymi mroki nocy [...] ¹².

Tytuł wiersza Żernickiego nie pozostawia wątpliwości – *Nie ma pytań*. My więc zapytajmy: jakich pytań? Czego dotyczących? Czy może pytań już nie będzie, bo znamy odpowiedź, a inna już pojawić się nie musi (nie może)? Wrong uciekał przed brakiem „nieokreśloności i konkurencyjnych możliwości”, których perspektywę otwierają kolejne pytania¹³. Ale jednak w wierszu pojawia się jedno pytanie, ujęte w nawias: „kto koło zatoczył, a kto kogo doścignął?” (z owym zwielokrotnionym, ważnym dla grafiki i artykulacji wiersza, „o”). Tym razem ze współbrzmienia „kto koło” / „kto kogo” Żernicki, w ujęciu zdynamizowanym, ukonkretnia figurę inicjacyjną. Przyszłość („wkrótce jak wszyscy”) to zagubienie, wspomniana nieprzejrzystość, tym razem – psychologiczno-społeczna; przeszłość to pokonywanie poznawczych

11 D.H. WRONG: *Przesocjalizowana koncepcja człowieka w socjologii współczesnej*. Przeł. M. GRABOWSKA. W: *Kryzys i schizma. Antyscyentystyczne tendencje w socjologii współczesnej*. T. 1. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył E. MOKRZYCKI. Warszawa 1984, s. 44

12 J. ANDRZEJEWSKI: *Nikt*. Warszawa 1983, s. 136.

13 D.H. WRONG: *Przesocjalizowana koncepcja człowieka...*, s. 44.

wyzwań, poszukiwanie porządku i adekwatności w doświadczanym świecie. Po latach zapisze:

To moje zapadanie poranne za wzgórze, to znaczy poza linię obstrzału rzeczywistych pytań w luźne nadzieje, nawet nie marzenia, kolejno przez sita i rzeszota rojeń sennych i choroby nóg (bałwochwalstwa przestrzeni?) – – – jest-li tylko przejawem samoobrony, usprawiedliwionego tchórzostwa?!

N, s. 235

Stan apatii marginalizuje tutaj rozliczenia z rzeczywistością, zatrzymuje – a metaforyka balistyczna podkreśla ich znaczenie – aktywność pytającego, pozostawia go w stanie bezradności. „Ledwo piszę, ledwo widzę, ledwo prowadzę rękę” – przeczytamy w jednym z fragmentów (N, s. 217). Tego typu zapiski współtworzą gorzki, rozliczeniowy łańcuch, w którym pojawiają się pytania w rodzaju „Czy jestem z tych, którzy dostają od Boga placet na zmarnowanie życia? [...]” (N, s. 218). Wszystko to z nadrzednym oznajmieniem „Żyję ujemnie” (N, s. 239).

I choć w samym interesującym mnie wierszu pytań rzeczywiście więcej nie będzie, istnieje wątpliwość: „być może tak to...”. Strofa „Być może tak to i Max Jacob odczuł. / Lecz musiał nazywać” przywołuje nazwisko bliskie poetom polskiej awangardy (przede wszystkim z kręgu „Nowej Sztuki” i „Almanachu Nowej Sztuki”, w którym francuski poeta był drukowany). Ponieważ „opowieść o tobie” w *Nie ma pytań* jest odkrywaniem biografii na prawach „przekładowego” udostępniania tekstu, do zagadnień „przedzierania się przez świat” dołączyć trzeba kwestię możliwości widzenia poetyckiego. Kwestię odnalezienia wyrazu, nazwania rzeczy, zbliżenia się w słowach do istoty przeżycia. Żernicki cytuje fragment *Drogi nad przepaścią w Czufut-Kale* Adama Mickiewicza:

Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci,
bo w żyjących języku nie ma na to głosu

N, s. 220

Wykrzykuje nawet, iż Pielgrzym (Mickiewicz) „bielmo ujrzał twarzą w twarz! Summę światel, poczyznań, przeznaczeń” (N, s. 220). To granica niewyraźności. Nieprzywołany, ale tutaj istotny, dwunasty

wers tekstu Mickiewicza brzmi: „Mirzo, a ja spojrziałem! Przez światła szczeliny”¹⁴.

Można przypuszczać, że wprowadzenie postaci Jacoba wiąże się z jego doświadczeniami życiowymi, które formowały późniejsze utwory. Według biograficznych świadectw pisarz miał dwukrotnie widzenie, co wpłynęło na podjęcie decyzji o przyjęciu chrztu. Pierwsze w swoim mieszkaniu, a drugie – co dla czytanego przeze mnie wiersza jest punktem odniesienia – „w kinie, na ekranie, podczas wyświetlania filmu kryminalnego”¹⁵. Żernicki wprowadza właśnie obraz ekranu, na którym pojawia się... światło. Nie ma w tym momencie projekcji filmu, przerwanie taśmy wywołuje nagły rozbłysk: w mrocznej sali liczy się jedynie rzucone na biały ekran światło lamp projektora, teraz światło staje się jedyną „projekcją całości”. Pełnią.

Adam Ważyk, po lekturze utworów francuskich surrealistów i kubi-
stów, podsumowywał:

14 Cyt. według: A. MICKIEWICZ: *Wybór poezyj*. T. 2. Oprac. C. ZGORZELSKI. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986. BN I, 6, s. 107. Wykorzystując lustrzany rekwizyt, Żernicki przemycza równocześnie słowa ukryte. Chodzi o „oko” (rzeczownik także w odmianie), wyłaniające się w zestawieniu sąsiadujących liter, lub w wyniku doboru sekwencji liter kolejnych wyrazów wersu. Po „zaciemnieniu” i „ślepych ekranie”, w strofie drugiej pojawiają się: „okna”, „tylko niektóre rozpoznasz”, „Surowych jak pomorskie dworce” (ok / o / ko), „Odszukaj swoją historię, choćby rysunek podejrzliwych brwi”, „Na nic ci się to już nie zda. Wkrótce jak wszyscy”, „Rozregulowana skała, inne pole sił” (oka / oko), „pokoju” „kto koło”, „okapu”, w strofie trzeciej „Zask(ocz)on(y)”, „up(o)r(czy)wie”, „okolice”. Dodatkowo „oczy” ukryte są w całym wersie („dogodniejszej zaczekają pory”). W strofie trzeciej pojawia się „powieki”, a w strofie czwartej wariantywnie – „oczko / oczy”, wszak „oczy” są tutaj najważniejsze.

15 A. WAŻYK: *Przedmowa*. W: M. JACOB: *Wybór poezji*. Red. A. WAŻYK. Warszawa 1980, s. 7. Julia Hartwig notowała: „Pewnego dnia, w roku 1909, po powrocie z Biblioteki Narodowej, ma widzenie: na ścianie jego ubożego pokoiku na Montmartrze ukazuje mu się Chrystus w szafrowej, niebiesko lamowej szacie. [...] widzenie powtarza się kilka miesięcy później, tym razem na ekranie kina. Sprawa chrztu i nawrócenia się na katolicyzm pochłania go coraz bardziej” (zob. M. JACOB: *Poematy proz.* Wybór i posłowie J. HARTWIG, przeł. J. HARTWIG, A. WAŻYK. Kraków 1983, s. 387). I dalej: „Pod wpływem katolicyzmu zmienia się wyobraźnia poety. Częściej pojawiają się teraz w jego poematach wizje piekielne, obrazy diabłów i złych duchów. [...] Wierzy bez zastrzeżeń w cielesne istnienie diabła, drży przed nim i wypytuje swoich korespondentów, czy uda mu się wymknąć ze szponów szatana, skoro tak bardzo jest grzeszny” (tamże, s. 389).

Na dnie tej zabawy widzę niewiarę w liryczną możliwość samookreślenia, we własną integralność. Nie wiemy, kim jesteśmy, ale wiemy przynajmniej, kim byliśmy, kiedyśmy byli dziećmi. [...] Jeżeli poezja pierwszej połowy XX wieku w swoim nurcie nowatorskim sygnalizuje zachwianie wiary w jedność osobowości ludzkiej, to Jacob był jednym z pierwszych nosicieli tego kryzysu. Tyle się różnił od innych, że nie chciał się z tym pogodzić¹⁶.

Wskazany tu problem „integralności” jest Żernickiemu bliski, podobnie jak wynikające z poznawczego kryzysu ostateczne „niepogodzenie” Jacoba.

Granica mroku i światła przyciąga uwagę autora *Nie ma pytań*, sam jest uwrażliwiony na „rodzaje światła” i wykrzykuje: „Jezu, co ono ze mną wyrabia!” (N, s. 252). Nawet gdy wspomina znajomą postać, symbolicznie, w jednym zdaniu, też pojawiają się rozbłyski i ściemnienia (por. Peiper i zapalona latarnia, „mroczna genialność” Przybosia, „własna jaskrawość” Stachury; N, s. 253). I jeszcze „tęsknota do światła”, które prześwietlając, „pozostaje światłem” (N, s. 233). Cytuję tu akurat fragmenty *Neurytów*, bo owo uwrażliwienie wynika z nocnych przemyśleń Żernickiego, mierzącego się w stanie chorobowym z granicą jawy i snu: „Nie dowierzam nocy. To nie sny, to pograżenie się w podglebie przy wrzasku anarchicznej i histerycznej wyobraźni” (N, s. 232)¹⁷. Nocne „godziny myśli” kierują uwagę ku czasowi (narrator słyszy „szum czasu”, budząc się o 1.15 – godzinie śmierci ojca), zagubieniu niepowtarzalności zdarzeń¹⁸. Nie chodzi w tym przypadku o nadzwyczajne wyczulenie

16 Tamże, s. 6.

17 Pozostając w obszarze nadrealistycznych diagnoz danej nam rzeczywistości, przypomnieć można, że już w pierwszym *Manifestie surrealistycznym* André Breton podejmował kwestię korespondencji oraz konsekwencji stanu snu i jawy. Marzenia sennego – przekonywał – nie można izolować od porządku jawy (rola ułomnej pamięci, deszyfracji symboliki ciągów przyczynowo-skutkowych etc.). W analizowanych zapiskach Żernicki zdaje sprawozdanie z dramatycznych „stanów półmaligny o zupełnej przypadkowości” (N, s. 232), poszukiwania jakichś ośrodków podmiotowej pewności, stałości między snem i jawą. To wszystko wpływa w jego przypadku, do czego powrócę w końcowej partii niniejszego rozdziału, na obrazową nieprzejrzystość i semantyczne rozluźnienie niektórych partii publikowanych tekstów.

18 Wspomnieniowe informacje biograficzne znajdują się w tomie: *Janusz Żernicki – poeta osobny...* (tu m.in.: S. JASIŃSKI: *Janusz Żernicki 1939–2001*, s. 4–27; W. KWIAT-

zmysłów, lecz o mozolne dochodzenie do sprawności oraz racjonalizowanie doświadczeń minionych i bieżących „poety wyobraźni”.

Tymczasem narrator, „szczując się do życia”, oznajmia:

A widzę aż do bólu, właściwie Samym bólem widzę – jak wycieka ze mnie wyobraźnia, jak odwykłem nawet wobec samego siebie od myślenia słowami na rzecz nieustannego iskrzenia na stykach obrazów i praplastmy myśli obracających się jak kryształ [...].

N, s. 238.

Pogrążony w chorobie sarkastycznie mówił będzie o „dochodzeniu do siebie”, jest „rozdrażniony uciekającymi szansami” i wyznaje: „[...] ucieka, czy też cofa się we mnie, zaledwie skrzelałami błysnąwszy, wiele: i wizje, i koncepcje, i trafne oceny sytuacji i żałośnie smutne a celne wnioski [...]” (N, s. 241). W *Nie ma pytań* dwukrotnie mowa o ucieczce, najpierw – pochłaniającej samą siebie bieli ekranu (i projekcyjnego okienka, w którym światło rozbłyskuje). W ostatniej strofie, objawiającej już podmiot zbiorowy, wybrzmi natomiast fraza: „nieustanna ucieczki żarłoczność”. Tak, zdaje się, w dynamicznym ujęciu Żernicki diagnozuje istotę naszego bytu: wobec nagłych przerw *continuum* egzystencji, wobec tajemnicy transgresji, wobec klęsk racjonalnych procedur – pozostaje ucieczka. Nieustanna ucieczka, podczas której poradzić sobie musimy z nagle wyłaniającymi się przeszkodami losu. A zapisem tej ucieczki pozostaje rejestr wiersza.

I w tym kontekście powrócić może uwaga Żernickiego, poczyniona na marginesie wierszy „poety z woli”¹⁹: „nie znam w całej polskiej

KOWSKA: *Biografia mojego Męża w wielkim skrócie*, s. 30–36 oraz liczne przywołania epizodów w kolejnych tekstach wspomnieniowych), wpisane są także w literackie zapiski autora. W zbiorach domowych pozostał m.in. pamiętnik Żernickiego oraz otrzymywana przez niego korespondencja.

19 Określenie Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego ze wstępu do E. SZYMAŃSKI: *Poezje*. Wyboru dokonał Ł. SZYMAŃSKI. Warszawa 1978, s. 6. Szymański mieszkał na Woli, a jego ojciec był robotnikiem zatrudnionym w zakładzie Gerlacha właśnie tam (współorganizował Związek Metalowców i od 1904 roku działał w PPS, co przypomina Henryk Ładosz we wstępie do edycji: E. SZYMAŃSKI: *Satyry*. Warszawa 1962, s. 9). Ładosz i Dobrowolski cytują oczywiście programowy fragment *Curricu-*

poezji wielu przykładów takiej unifikacji życia i twórczości, takiego wzajemnego »zatracania się w sobie«²⁰. W przypadku Szymańskiego chodziło o ideologiczną służbę i proletariacką agitację, a współtwórca Hybryd zobaczy wkrótce, iż w jego pokoleniu »zatracanie się w sobie» osiągnie inny wymiar ostatecznych rozstrzygnięć. Wskazywane tu „sytuacje graniczne” ukazują Żernickiego w świetle poezji egzystencji, zrazu mierzącej się z problemami epistemologicznymi, potem dramatem losu. Te doświadczenia wpisywane będą w liryczne formy od lat siedemdziesiątych począwszy. Także z myślą o jeszcze jednej granicy pojmowanej w szerszym, kulturowym rozumieniu – „niezmiennej, trwałej i wiecznej w psychice ludzkiej”²¹, wynikającej z koncepcji „poezji wzoru”. Wychodząc od źródeł psychologicznych, mówił o pokładach naszej psychiki (por. archetypy Carla Gustava Junga) i poezji, która z nich bezpośrednio wynika. To był teoretyczny początek, wynikający z diagnoz myśli – jednak – „klasycyzującej”.

5

Julian Przyboś, „odkrywca” Żernickiego, pisał, iż fundamentalną prazasadą poezjotwórstwa jest „wymóg oryginalności”²², ale i na ory-

lum vitae: „Nauczyłaś mnie, / Wolo, / spojrzeń przez dym najprostszych, / słyszeń czujnych, / jak idzie robota. Dla ciebie słowa moje chcę / jak noże / naostrzyć / i położyć przy twoich młotach”.

20 J. ŻERNICKI: *Konsekwencje...*

21 TENŻE: *Poezja wzoru*. W: *post scriptum*. Red. J. LESZIN-KOPERSKI. Warszawa 1966, s. 22. „Poezji wzoru” dotyczą części rozdziału drugiego niniejszej książki.

22 J. PRZYBOS: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 405–406. W 1956 roku Przyboś pisał w liście do Żernickiego: „Radziłbym Panu – zamiast poświęcać czas i energię na wydawanie pisma [tj. „Helikonu” – P.M.] bez przyszłości – starać się publikować w istniejących już tygodnikach literackich. Proszę po pewnym czasie przysłać mi kilka wierszy – będę się starał ułatwić Panu debiut w pismach warszawskich” (cyt. według E. STACHURA: *Listy do pisarzy*. Oprac. D. PACHOCKI. Warszawa 2006, s. 72, por. D. PACHOCKI: *Stachura totalny*. Lublin 2007, s. 39–40). Wracając do czasów studenckich i związanej z Przybosiem anegdoty, Żernicki wyzna: „w obronie poezji awangardowej gotów byłem oddać wszystko, nawet jedyne źródło egzystencji, stypendium i akademik” (*Tulipany dla Torunia*. W: *post scriptum...*, s. 103). W liście z 11 września 1957 roku, podtrzymując poetę na duchu, Przyboś napisał: „Przestraszył mnie Pan porządnie, co się z Panem dzieje! Nigdy nie trzeba wpadać w rozpacz

ginalnych stylistów czyhają pułapki – sztuczności, kwiecistości, formalnego dziwactwa. Dlatego, zdaniem Przybosia, liryczna niezwykłość podąża często z prostotą. Wyobrażenia Żernickiego wędrowała jednak odległymi traktami uwolnionych obrazów, trudnych do rozwikłania metaforycznych zapętleń. Podczas lektury jego wierszy powracać więc może znana opinia Janusza Sławińskiego: „Bardzo lubię wiersze Janusza Żernickiego, nie mógłbym jednak z czystym sumieniem powiedzieć, że rozumiem je całkowicie, że potrafię je w pełni zidentyfikować na tle rozumianych przeze mnie, w większym lub mniejszym stopniu, zwyczajów mowy poetyckiej”²³. Niezrozumienie wpisane jest jednak w obszar pozytywnej waloryzacji odbioru lirycznego tekstu²⁴. Ale już na początku lat sześćdziesiątych Piotr Kuncewicz, dostrzegając w poezji Żernickiego nurty przypowieści lirycznej oraz zaklinania, oznajmiał, iż symbolika obrazów lirycznych staje się tu coraz bardziej przejrzysta²⁵. Kuncewicz wpisywał Żernickiego w nurt „oracyjny”,

[...]. Okresy depresji i jałowości są nieuniknione – to tylko »beczki atramentu«, wielcy grafomani jak Goethe nie ustawali w czernieniu papieru. Ale i u genialnego Goethego sumienni krytycy znajdują okresy artystycznie podłejsze i okresy ożywienia twórczego. [...] Niech Pan będzie najlepszej myśli, wspaniałe życie i poezja przed Panem [...]”. (*Z listów Juliana Przybosia*. „Orientacja” lipiec 1971). Przypomniawszy po latach debiuty Ireneusza Iredyńskiego, Romana Śliwonika, Jerzego Skolimowskiego, Żernicki powie nawet o „stajni Przybosia” (*Rozmowa z „wędrowcem w jednym sandale”*. Rozm. A. NOCNA. Cyt. według Janusz Żernicki – poeta osobny..., s. 284).

23 J. SŁAWIŃSKI: O utworach Janusza Żernickiego. „Widzenia” 1962, nr 2. Autor powiada o „postawie katastroficznej”, dla której charakterystyczna jest walka chaosu (świata fragmentaryzowanego) z prawem do ładu i artystycznej przejrzystości.

24 Zob. A.K. WAŚKIEWICZ: *Jedna z przygód pokolenia. (O poezji Janusza Żernickiego)*. W: TEGOŻ: *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 95–97. O niezrozumiałości wpisanej w „przeżycie estetyczne” pisał będzie Sławiński w charakterystyce liryki „wyzwolonej wyobraźni” (J. SŁAWIŃSKI: *Próba porządkowania doświadczeń*. „Odra” 1964, nr 10). Nieco później, wśród utworów Wojciecha Kawińskiego z książki *Białe miasto*, jeden z recenzentów wskaże na przykład wiersze „nieprzetłumaczalne”, które jednak wraz z innymi „nie rozbijają jednolitości w najmniejszym nawet stopniu dzięki konsekwencji warsztatowej” (Z. ZYGMA: *Anonim w dłoniach miasta*. „Poezja” 1975, nr 5).

25 P. KUNCEWICZ: *Kierunek pokolenia*. „Widzenia” 1962, nr 2.

Sławiński także zwracał uwagę na retoryczność i wzniosłość tonów (hymny, często wprowadzane inwokacje), nadto – plany stylizacyjne²⁶.

Janusz Żernicki nieraz balansował na krawędzi możliwości odzykiwania znaczeń, a zbliżenie się do jego biograficznych i lirycznych „sytuacji granicznych” pozwala inaczej spojrzeć na zamknięty dorobek poety.

26 We wskazanym tu numerze „Widzeń” zamieszczono trzy wiersze Żernickiego z 1958 roku: *Wyjście Błękitną Bramą*, *Moderne psalmen*, *Tristis hiems*. Były one dobrą ilustracją odnotowywanych lirycznych skłonności poety.

ROZDZIAŁ DRUGI

Sen, pamięć i liryczne konwencje O *Widzeniu* Zbigniewa Jerzyny

ESTRAGON: Miałem sen.

VLADIMIR: Nie opowiadaj mi go!

ESTRAGON: Śniło mi się...

VLADIMIR: NIE OPOWIADAJ MI GO!

ESTRAGON: (*wskazując na świat wokoło*):

Ten ci wystarcza? (*Cisza*) [...]¹

1

Swego czasu Jan Marx wyliczał zadania, które miał przed sobą stawiać Zbigniew Jerzyna: „poezja intelektualna, porządkująca refleksja historyczna, moralistyka w wysokich, bo Norwidowych, rejestrach”². Jednak za wizytówkę twórcy krytyk uznawał lirykę miłosną: to ona czyniła z Jerzyny „poetę miłości”, co więcej – „najkonsekwentniejszego w swoim pokoleniu i chyba w całej powojennej liryce polskiej”³. Przy paru krytycznych uwagach autora szkicu, owo wskazanie konsekwencji Jerzyny sytuowało poetę w wysokich sferach współczesnego Paranasu. Wcześniej Andrzej Nowak pisał o „odwrocie od rzeczywistości” i dążeniu do ukazania „rzeczywistości duchowej” (cytując przy tym Maurice’a Merleau-Ponty’ego), a także o „zbytniej abstrakcyjności” obrazów i wierszy⁴. Te dwa głosy są dość charakterystyczne dla opinii towarzyszących Jerzynie od książkowego debiutu – towarzyszących przez lata.

1 S. BECKETT: *Czekając na Godota*. W: TEGOŻ: *Dramaty*. Przeł. i oprac. A. LIBERA. Wrocław-Warszawa-Kraków 1995. BN II, 241, s. 14.

2 J. MARX: „Śpiewam miłosny rym...”. (*O Zbigniewie Jerzynie*). W: TEGOŻ: *Gry krytyczne*. Warszawa 1985, s. 175 (pod tekstem umieszczony rok 1980).

3 Tamże, s. 176.

4 A. NOWAK: *Kreacjonizm Jerzyny, zwycięstwo czy klęska*. „Nowy Wyraz” 1977, nr 10.

Ciekawe: Jerzynę rzeczywiście kojarzymy dziś przede wszystkim z erotykami⁵, a jest też autorem wielu utworów społecznie zaangażowanych. Z jednej strony wciąż rozwijał nurt intymistyczny, z drugiej – oddawał się pod władanie „miłości oficjalnej”, odpowiadając na zapotrzebowanie szkolnych akademii⁶. Oto dwie „miłości”, poświadczane tekstami realizującymi jednak odmienne modele liryczne. A przy tym nie stronił przecież Jerzyna od „wiersza czystego”, wolnego od konieczności rejestru urealnających skojarzeń, zdanego na przypadek, asocjacyjne koincydencje obrazów. Ba, chętnie wykorzystywał formułę wiersza skrótowego, wręcz aforystycznego (przykładem są *Eseje ze zbioru Kwiecień*)⁷.

Myśląc o analizie reguł kształtujących lirykę tego autora, warto przyjrzeć się zarówno artystycznym spełnieniom, jak i pułapkom

5 Zbiera je edycja z roku 1976 (wyd. poszerzone z krótkim szkicem Jerzyny *Erotyzm* ukazało się w 1991).

6 Z Krzysztofem Gąsiorowskim opublikował w wydawnictwie Ministerstwa Obrony Narodowej zbiór *Małe rapsody*. Warszawa 1974 (na skrzydełku informacja o nagrodzie Ministra Obrony Narodowej „za twórczość w dziedzinie małych form literackich i scenicznych”). Zamieścił tu, zapewne także z myślą o prezentacjach recytatorskich, cztery teksty: *Orzeł*, *Polskie cmentarze* oraz – rozpisane na role – *Jawa czy sen*, *Księżyc w ruinach* (uprzednio w „Materiałach Repertuarowych” z roku 1968 i 1969). W utworze *Jawa czy sen*, opiewającym bitwę pod Lenino i pragnienie berlińskiego zwycięstwa, przewija się – to charakterystyczne dla akademii tamtego czasu i lat poprzednich – uwznioślający głos chóru, całość kończy kwestia Poety: „Jaka będzie ta Polska, o którą walczymy. / Będzie prosta jak słowo serca niepodzielne. / Jak przewrócona skiba i jak zapach chleba. Jak wzniesione nad ziemię oblicze człowieka. Jak praca, która ulgę przynosi i spokój, // Takie myśli ponieśli w dalszy bój żołnierze” (s. 47). Zwracając uwagę, iż w poezji twórców tego kręgu pojawia się i liryka „czysta”, i wiersz „użytkowy”, Leszek Szaruga przypominał o „popularnych” utworach Ernesta Brylla oraz Stanisława Grochowiaka (L. SZARUGA: *Orientacja*. W: TEGOŻ: *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*. Wrocław 1993, s. 183).

7 Recenzje kolejnych tomików Jerzyny publikowali m.in. Marta Wyka, Eugeniusz Czaplewicz, Iwona Smolka, Andrzej Gronczewski, Andrzej K. Waśkiewicz, Krzysztof Mętrak. Prócz wskazanych już szkiców krytycznoliterackich, ze względu na potrzeby niniejszej lektury, odnotujmy: A.K. WAŚKIEWICZ: „*Węzeł języka przed rozpadem chroni*”. (O poezji Zbigniewa Jerzyny). „*Współczesność*” 1970, nr 2 (przedruk w TEGOŻ: *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 136–153); S. MELKOWSKI: *Jak przeniknąć świat*. „*Poezja*” 1982, nr 7; W. KLEJMONT: *Klasyk romantykiem podszyty, czyli amplituda ironii i harmonii w liryce Zbigniewa Jerzyny*. „*Poezja*” 1989, nr 2.

„poezji intelektualnej”. Punktem odniesienia niech będzie wiersz *Widzenie*:

Śniłem, że mnie mój własny wzrok przeszywa,
Że wpatruje się we mnie. I nie było miejsca,
Aby ukryć się przed nim. Więc biegłem na oślep
Przez łąkę i po twarzy były mnie motyle,
Przez las gdzie pośród drzew się kołysało słońce,
Na równinę wybiegłem –
Nagle stanąłem w burzy rozchylonej bramie,
Grom się toczył, jakby spod nóg się zsuwały kamienie,
Biegłem za echem gromu – wtedy błyskawica
Spojrzała na mnie...

Śniłem, że mnie mój własny wzrok przeszywa,
Że wpatruje się we mnie. I poczułem nagle,
Że odchodzi ode mnie dziecko, potem chłopiec.
Byłem sam, lecz wyraźnie oni odchodzili.
Jeszcze rękę uniosłem martwą w pożegnaniu.
Widziałem małe punkty na tle horyzontu.
Naraz horyzont począł przybliżać się do mnie,
I zrozumiałem – to są moje usta
Wydłużone, ściśnięte, niezdolne do krzyku.
I potem ona przyszła, lecz nie mogła przerwać
Tego wzroku co baczenie we mnie się wpatrywał;
Pochylona nade mną objęła me ciało,
Ja jej ciało oplotłem szczelnie ramionami.
I nawet dreszcz rozkoszy, który nas poraził
Nie mógł zamącić tego zimnego spojrzenia.

Obudzony... nalałem do szklanki herbaty.
I lustro odwróciłem
Drewnem w stronę twarzy⁸.

8 Cyt. według tomiku *Przesłanie*. Warszawa 1979, s. 16–17. Uprzednio w: TEGOŹ: *bo myśł z siebie zaczęta...* [Wybór Z. JERZYNA, A.K. WAŚKIEWICZ]. Warszawa 1974, Generacje. Seria IV, T. 2, s. 22. Przedruki w: TEGOŹ: *Wiersze wybrane*. Warszawa

2

Przywołany utwór splata wątki rozmaicie – i wcześniej, i później – przez Jerzynę rozpisywane, przekształcane, ponownie wykorzystywane. Już tytułowe słowo „widzenie” ukierunkowuje lekturę: to pierwsze oznaczenie ramy lirycznego utrwalenia, które każe domyślać się czytelnikowi zapisu doświadczenia onirycznego lub halucynacyjnego⁹. Inicjalny czasownik pierwszej strofy (w czasie przeszłym) wątpliwości już nie pozostawia i „modeluje odbiór” – wiemy, czego po zapisie snu można się spodziewać („obawiać”). A w owo „spodziewanie się” wpisane jest – właśnie paradoksalnie – zaskoczenie, wszak sen narzuca swe prawa, nie uwzględniając zasad naszego racjonalnego rejestru. Przez wieki rozwiązywano zresztą wiele łamigłówek literackich bezpośrednio z tymi problemami związanych¹⁰. Metafory utworów Jerzyny często transformują obrazy nocy i snu, a także odbicia, repliki, powielenia. Noc pojawia się w konkretnych tytułach (*Spotkanie nocą, Obcy w nocy, Noc, Karty nocy, Sen i Jawa, Pisane nocą, Tej nocy, Widmo nocnej podróży*), bywa pretekstem i impulsem lirycznej narracji.

Jerzyna utrzymuje liryczną akcję w „poetyce spojrzenia”. Jednak to nie „oko Opatrzności” czuwa nad światem, bowiem liryczny bohater oznajmia: „mnie mój własny wzrok przeszywa”. Marzenie sennie pozwala na karkołomne dla naszego *ratio* transpozycje ról, zwielokrotnianie punktów obserwacyjnych. Być może też, choć w pierwszych wersach się nie pojawia (gdy mowa o „własnym wzroku”), pomyślimy o... lustrze. O spojrzeniu w lustro, spotkaniu „oko w oko” z samym sobą.

1980, s. 268–269, *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp Autora. Warszawa 1984, s. 108–109 oraz w antologii *Coś własnego. Wiersze poetów z „Hybryd”*. Wybór, wstęp i posłowie K. GĄSIOROWSKI. Kielce 2002, s. 43–44.

9 Por. np. fragment słownikowej definicji *widzenia*: „[...] »widmo, zjawia; wizja, halucynacja«: Widzenie sennie. Mieć widzenie” (*Słownik języka polskiego*. Red. M. SZYMczAK. T. 3. Warszawa 1981, s. 698).

10 Nie miejsce tu na poszukiwanie odległych tradycji. Danuta Danek przypomina, iż w XIX wieku faktem literackim było „pojawienie się literackich zapisów rzeczywistego, własnego snu”. (Zob. D. DANEK: *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*. Warszawa 1997, s. 192). Przykładem choćby teksty Mickiewicza czy Krasińskiego. Pisarze dwudziestowiecznej awangardy podejść już do tych kwestii systemowo, w zakresie rozwiązań warsztatowych – „technicznie”. Generalnie: zapis snu wiąże się z zadaniem autorefleksyjnym i autointerpretacyjnym.

W każdym razie otrzymujemy tekst opowieści „ja” o „ja” zdominowanym przez widzenie podmiotowe.

Podczas zestawiania leksykalnej listy frekwencyjnej wskażmy elementy obrazu-sprawozdania, związanego z ucieczką bohatera i chęcią ukrycia przed własnym spojrzeniem: „wzrok” (trzykrotnie), „wpatruje / wpatrywał się” (trzykrotnie), „widziałem”, „spojrzała”, „na oślep”. Dalej zaimki i przymiotniki: „mnie”, „mój”, „własny”, „we mnie”, „mnie”, „na mnie”, „ode mnie”, które potwierdzają zapowiedzianą pierwszoplanowość „ja”. I jeszcze – odpowiednio w dwóch strofach – czasowniki w pierwszej osobie liczby pojedynczej:

1. śniłem – biegłem – wybiegłem – stanąłem – biegłem;
2. śniłem – poczułem – byłem – uniosłem – widziałem – zrozumiałem – opłotłem – nalałem – odwróciłem.

Co oczywiste, rozróżniamy sny „dobre” oraz sny „złe”. I w jednej, i w drugiej grupie są marzenia, które pozostają z nami na długo. Myślimy o nich, analizujemy je, próbujemy zrozumieć, odnosząc do zdarzeń realnych. Znawczyni zagadnienia powiada jednak:

[...] właśnie ten „zły” sen może być ważny: może wstrząsnąć nami tak, że z punktu widzenia snu przyjrzymy się całemu naszemu życiu [...]. Z tej perspektywy wydaje się, że nie ma „złych” snów, są natomiast sny, które nie pozwalają nam spocząć, które alarmują [...]. Takie sny z wielką natarczywością usiłują coś przekazać – coś, czego nie dostrzegaliśmy za dnia lub co postrzegaliśmy niedostatecznie wyrażnie¹¹.

Takie stwierdzenia kierują nas w stronę analiz symboliki marzeń sennych. Tym samym wkraczamy w obszar problemów strukturalnych i kompozycyjnych onirycznej historii. Pisząc o materii snu, Anna Sobolewska zwracała uwagę na sąsiedztwo „przypadkowych odprysków jawy” z „symbolami poruszającymi najgłębsze warstwy psychiki”. Przypominała też o starożytnym rozróżnieniu na sny pospolite i „istotne, sięgające głębi jaźni” oraz – zgodnie z relacją św. Augustyna, w której

11 V. KAST: *Przedmowa*. W: *Sen jako drogowskaz. Jungowska analiza marzeń sennych*. Przeł. R. RESZKE, J. PROKOPIUK, J. MAR. Warszawa 1995, s. 9.

występuje św. Monika – „sny zesłane przez Boga” i „sny przyrodzone”¹². Problem jednak w tym, jak odrębność podobną wykazać i usankcjonować w toku interpretacyjnej procedury. Czy pojedyncze okruczki i wspomniane odpryski nie mogą współtworzyć większej struktury symbolicznej? To właśnie – jak w wielu historycznych momentach odległej przeszłości – bardzo trudne „zadanie do interpretacji”.

Sen (ewentualny materiał zachęcający do analizy) Jerzyna zapisuje i wpisuje w ramy wiersza (tekstu do np. filologicznej interpretacji), podnosi niejako do drugiej potęgi zadanie wymagające racjonalizującej deszyfracji. Inaczej: zapis snu przybrał postać wiersza – nie wiemy tylko, czy miał pierwotnie postać inną (np. sporządzonych zaraz po przebudzeniu hasłowych notatek). Niewątpliwie forma liryczna znakomicie nadaje się do bezpośredniego utrwalania onirycznych sekwencji. Owe sekwencje, same w sobie, mogłyby się stać „poematem”. W tomie *Coraz słodszy piołun* Jerzyna pisze: „Będąc we śnie – zostałem / w drugi sen wtrącony”, nieraz w ten właśnie sposób piętrzą się plany onirycznych palimpsestów. Ale też możemy – wszak i taka wykładnia istnieje – powtarzany czasownik „śniłem” uznać za element budowanej od początku do końca wizji poetyckiej (lirycznego „widzenia”), sen jedynie kreującej, nie zaś odtwarzającej i utrwalającej.

Pozostajmy w świecie ze snu: oto słoneczny dzień, łąka, las, równina, a potem „burzy rozchylona brama”. Pejzaż zaznaczony jest schematycznie – nie chodzi tutaj o konkretne miejsce, rozpoznawalne w detalach, już dobrze znane. Brak znaków szczególnych. Sytuacji można się spodziewać – biegnący „przedziera się” przez fruujące nad łąką motyle, a przez gałęzie lasu, w taki dzień, prześwituje słońce. Motyle, które – jak powiada Gaston Bachelard – „nie latają, lecz polatują”¹³, utrzymują jeszcze na moment perspektywę widzenia horyzontalne-

12 A. SOBOLEWSKA: *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*. W: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej w XX wieku*. Red. I. GLATZEL, J. SMULSKI, A. SOBOLEWSKA. Toruń 1999, s. 11.

13 G. BACHELARD: *Powietrze i marzenia*. W: TEGOŻ: *Wyobrażenia poetycka*. Wybór pism. Wybór H. CHUDAK. Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Przedmowa J. BŁOŃSKI. Warszawa 1975, s. 183. Przy okazji przeczytamy, iż motyl „pojawia się w marzeniach błahych, w poezji, która w naturze szuka malowniczości”. Tutaj jednak o delikatności i wielobarwności motyli, które „po twarzy były”, czytelnik zapomina.

go, natomiast ostatni z wymienionych elementów obrazu jest istotny o tyle, że wzrok (właśnie!) powędrować musi ku górze. Równina pozostanie tylko „samą równiną”, lecz taki skrót jest ze względów dramaturgicznych potrzebny, gdyż przed bohaterem otwiera się przestrzeń, wielka scena burzowego spektaklu (tu konsekwentna w „poetyce spojrzenia” animizacja błyskawicy). Dwukrotnie objawią się gwałtowne zmiany sytuacji – „Nagle stanąłem” (strofa pierwsza) i „poczułem nagle” (strofa druga – podkr. P.M.). W pierwszym przypadku górę weźmie ujęcie dynamiczne biegnącego „za echem”, w drugim podmiot jest statyczny, to od niego odchodzą postacie, to do niego przybliża się horyzont (Jerzyna stosował niekiedy zmiany perspektyw, przykładem jest coraz większy obraz odlatującego ptaka w *Uczuciu*; L, s. 69¹⁴). Pierwsza strofa ma swoją „ścieżkę dźwiękową”, druga zdaje się jedynie niemą sekwencją obrazów (z zaciśniętymi ustami). Jerzyna nie rezygnuje też z przemilczeń i niedopowiedzeń: dwukrotnie wprowadza wielokropek, raz – tuż przed końcem – „wykropkowany” wers.

Odbicie (powtórzenie) wpisane jest w konstrukcje paralelne tekstu, ale i – co dla nas istotniejsze – w obrazy poetyckie. Początek strofy pierwszej powróci w drugiej: „Śniłem, że mnie mój własny wzrok przeszywa, / Że wpatruje się we mnie. [...]”. Ja-sobowtór niezmiennie trwał będzie w swoim obserwacyjnym punkcie.

W *Widzeniu* pojawia się jedno z częściej wykorzystywanych przez Jerzynę słów – „ciało” („Nie mam nic oprócz ciała” – czytaliśmy w *Skardze kobiety*; L, s. 71). Zajmując się biblioteką Aleksandra Wata, źródłami i inspiracjami „blasfemicznych” fragmentów, Małgorzata Baranowska oznajmiała:

[...] dwa czynniki są dla konstruowanej przez poetę [Wata – P.M.] przestrzeni najistotniejsze: jest to przestrzeń wewnętrzna poety i zarazem przestrzeń kultury. Jeżeli istnieje tu kosmos,

14 Przywołując wiersze Jerzyny, korzystam z kilku tomów. W tekście cytaty lokalizuję przez podanie skrótów (L – *Lokacje*. Warszawa 1963; K – *Kwiecień*. Warszawa 1964; R – *Realność*. Warszawa 1967; CSP – *Coraz słodszy piołun*. Warszawa 1970; MdP – *Modlitwa do powagi*. Warszawa 1974; P – *Przesłanie*. Warszawa 1979. Korzystam również z edycji *Wiersze wybrane*. Warszawa 1980, oznaczając ją skrótem WW) oraz stron, z których pochodzą cytacje.

o który przecież toczyła się walka, to tylko jako wewnętrzny kosmos człowieka i, co bardzo ważne, ciała [...]¹⁵.

To uwagi poczynione na marginesie *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, zresztą następujące po przywołaniu *Wielkiej Improwizacji*. To także rozliczenie awangardowych objawień „kultury wieku” z Dwudziestolecia, także mierzących się z trywializowanym niekiedy psychologizmem. Poeci Hybryd stawiali na tak pojęty „kosmos wewnętrzny” i świadomie wpisywali się – co ujawniają najwyraźniej teksty autotematyczne – w „przestrzeń kultury”. O jedynie trwałej „rzeczywistości słowa i kultury” napisze w komentarzu do wierszy Jerzyny Andrzej K. Waśkiewicz, zwracając uwagę na obecność pośród mitów i symboliki śródziemnomorskiej, a także na rolę kulturowo funkcjonalizowanej świadomości, podejmującej trud wyjaśnienia symboliki marzeń sennych¹⁶.

Do bohatera przychodzi kobieta („ona” zapisana małą literą) i w „pejzażu wewnętrznym” ujrzymy splatające się ciała. Błyskawica z pierwszej strofy jedynie „spojrzała”, dopiero rozkosz z drugiej strofy – „poraziła”. Kim jest „ona”? Nieznaną, przypadkowo pojawiającą się czy też jednak oczekiwaną kobietą? Czy jest tą postacią, która przecina wszelkie problemy naszego żywota? Jeśli tak, to taniec śmierci (ze śmiercią) zastąpiony został... aktem miłosnym. Mówimy tu o nocy i śnie, które w wierszach Jerzyny splatają się właśnie z motywem śmierci. Charakterystyczny przykład zawierają *Skrzydła* z tomu *Realność*:

Życie masz jak dwa skrzydła bijące o siebie,
jedno jest realnością – drugie całe w baśni.
Sen z faktem się pasuje niby anioł z mieczem.

[.....]
I patrzysz, jak pod niebem wolno się rozpada
sen twój – i się nie budzisz – zaczynasz
umierać...

15 M. BARANOWSKA: *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*. W: TEJŻE: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, s. 204.

16 A.K. WAŚKIEWICZ: „Węzeł języka przed rozpadem chroni”..., s. 148–149.

Akt miłosny też jest obserwowany i wreszcie dowiemy się czegoś o dominującym wzroku, spojrzeniu. Gdyby to jej spojrzenie było „zimne” – nie mielibyśmy wątpliwości, kim jest. Ale ono nie do niej należy, lecz do obecnego wciąż sobowtóra „ja” (wcześniej sam bohater unosił „martwą rękę”). Patrzy spoza granicy zdarzeń na siebie „tutaj”, na świat sennego marzenia. Tu, we śnie, powstaje skrót życia, na który spogląda chłodny obserwator, a wszystko jest *ex post* spisywane i „poetyzowane”. Myśląc o spojrzeniu i oglądaniu, Jerzyina będzie pytał – jak w *Ogrodzie – Przebudzeniu*: „kto nas ogląda”? (MdP, s. 19). Kolokwialnie rzecz ujmując: „kto za tym wszystkim stoi?”.

Wyznaczający perspektywę horyzont zrazu jest tylko tłem obrazu, później włączony będzie w sytuacyjne przemiany. Twarz pojawi się w ostatnim wersji, wcześniej wszystko dotyczyło wzroku, który „bacznie się wpatrywał”. W horyzoncie bohater rozpoznaje „swoje usta”. Jawa będzie jednak doświadczeniem wpisanym w strofę ostatnią. Tu pojawi się lustro – przedmiot, którego obecność była przeczuwana, który teraz można (trzeba) przestawić. I znów pojawi się seria pytań dotyczących bohatera i sytuacji: Obudzony – przez kogo (uprzednio odnotowaliśmy wszystkie czynności wyrażone w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Czyżby teraz pojawiało się działanie „z zewnątrz”?). Czy dreszcz rozkoszy spowodował przebudzenie, czy też po prostu sen wygaśł? Bohater-sprawozdawca informuje krótko: „I lustro odwróciłem / Drewnem w stronę twarzy”. Drewno lustrzanej oprawy może być drewnem trumiennym... Drewno ramy to ograniczenie obrazu powtórzenia – wycinek przestrzeni uzależniony od kąta spojrzenia, ruch patrzącego lub przesunięcie przedmiotu mogą modelować perspektywę. Tu dopiero odwrócenie lustra kończy całą psychomachię, której – jak widać – nie przerwało samo obudzenie. Bohater odwraca lustro i patrząc, nie widzi swego odbicia (swego spojrzenia). Walter Hilsbecher uogólnił nasze „doświadczenie” lustra i horyzontu:

Sądzimy, że mamy byt, i odczuwamy – w bycie – tęsknotę za niebytem. Sądzimy, że mamy życie i szukamy – w życiu śmierci. Szukamy (za szkłem lustra) śmierci sprzed urodzenia. Szukamy – za horyzontem – naszej przyszłej śmierci¹⁷.

17 W. HILSBECHER: *Lustro i horyzont. Dialog o planowanym eseju*. W: TEGOŻ: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Przeł. S. BŁAUT. Wybór i wstęp S. LICHANŃSKI. Warszawa 1972, s. 205.

Człowieka zawsze niepokoiło przedziwne rozdwojenie patrzącego i jednocześnie widzącego siebie samego – odbicie w lustrze miało być nawet wizerunkiem duszy, groźącym „uwięzieniem”¹⁸. Odwrócenie lustra jest zatem gestem kulturowym. Wiadomo: lustra zakrywano lub zdejmowano ze ścian w domu zmarłego (powracam do drewnianej „oprawy”), by nie utrwalił się w nich obraz śmierci, istniało bowiem niebezpieczeństwo, iż „dusza zmarłego, przebywająca w pobliżu domu do czasu pogrzebu, może porwać dusze osób żyjących za pośrednictwem ich odbić w zwierciadle. (Prościej można by wytłumaczyć ten zwyczaj obawą, że zwierciadło może zatrzymać duszę nieboszczyka). Praktyka ta jest szeroko rozpowszechniona w Europie, m.in. u Żydów wschodnich, i w świecie muzułmańskim”¹⁹.

Wiersz *Lustro* szkicował granicę powtórek pamięci:

A kiedy lustro obraz zatraci
na nic przegłądania tylu dni

na nic zapamiętanie twarzy
w dniu czystego lustra

bo lustro ma tylko początek

L, s. 61

Interesujący Jerzynę poeta wojny i okupacji pisał:

W pokoju naszym lustro
śliszkie jak głąz z lodu
twarzy martwym wychlustem
wypełnia się co dzień.

[.....]

Dla nas jest, dla innych będzie
ten lustrzany głąz

18 Przesady związane z lustrem rejestruje Mieczysław WALLIS w książce *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*. Warszawa 1973, s. 84–97.

19 Tamże, s. 87.

cierpkim wieńcem i pamięcią
bez gwiazd²⁰.

Tylko chłód i śmierć pozostają w wierszu Tadeusza Gajcego z tomu *Grom powszedni*, jednym z utworów wpisanych – jak zauważa Stanisław Bereś – w „sferę pograniczną pomiędzy rzeczywistością doczesną a wymiarem wiecznym, pomiędzy życiem a śmiercią [...]”²¹, sferę „stanów mistycznych, możliwą do uchwycenia wyłącznie poprzez poetycką intuicję, wyobraźniową projekcję”²². Czy owo „co dzień” nie wydaje się jakoś umykać przed pułapką kresu? Czy trwanie w kolejnych powtórzeniach obrazu nie nosi znamion złudy kolejnego schronienia i ocalenia?

I jeszcze Baczyński, zestawiający śpiew, sen i lustro:

Ale mam źródło w sercu srebrne jak żywy pieniądz,
unieś się we śnie, spojrzysz w lustro jego nad ziemią.
Nie szukaj mnie w słabości, źródła mego nie mijaj,
nie umiera w nim ciało, dusza wieczność w nim żyje²³.

Te kwestie intrygują również Jerzynę, piszącego w innych wszakże okolicznościach. Lustro odwrócone (czy zakryte) wyznacza jednak kres, a pozbycie się repliki nadaje inny status samoświadomej obecności. Jak pamiętamy z mitologii: Meduza zginęła, gdy heros Perseusz podstępnie wykorzystał zwierciadło tarczy; z lustrem paradował niekiedy rozbawiony Dionizos (choć, według niektórych podań, mógł mieć fatalne doświadczenie z młodości); w baśni zwierciadło przynosiło informację o tej... „najpiękniejszej”. Z jednej więc strony

20 T. GAJCY: *Odbicia*. W: TEGOŻ: *Wybór poezji. Misterium niedzielne*. Oprac. S. BEREŚ. Wrocław-Warszawa-Kraków 1992. BN I, 283, s. 165.

21 S. BEREŚ: *Wstęp*. W: T. GAJCY: *Wybór poezji...*, s. LXXXIV. Pierwszą strofę *Odbić* Kazimierz Wyka uznał za „obraz bliski folkloru”, choć – wskazawszy słowo klucz „lustro” w innych przypadkach – stwierdzał też, iż „poezja Gajcego raczej o tym nie świadczy, by orientował się on w folklorze” (K. WYKA: *Słowa-klucze*. W: TEGOŻ: *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944–1967*. Warszawa 1969, s. 227).

22 S. BEREŚ: *Wstęp*. W: T. GAJCY: *Wybór poezji...*, s. LXXXIV.

23 K.K. BACZYŃSKI: *Śpiew do snu*. W: TEGOŻ: *Wybór poezji*. Oprac. J. ŚWIĘCH. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź. BN I, 265, s. 209.

symbolicznie związane było ze śmiercią, strefą podziemi, z drugiej – z radością życia i (nierzadko próżnym) zachwytem. Słusznie Paul Coates podkreślał, iż lustro stało się obsesją symbolistów, wszak powtórzona w nim przestrzeń „pozornie powiększa wymiary świata, ale ponieważ nie istnieje w rzeczywistości, pozostaje utopijna”²⁴.

„Lustro ma tylko początek” – powiada Jerzyna, rozsypka zwierciadła zwiastuje tragedię ostatnią. Mieczysław Wallis przypomina, iż według starożytnych „ujrzenie swego własnego odbicia we śnie zwiastowało [...] śmierć”²⁵. Badacz konstatuje:

Baśń o Narcyzie i jej odmiana, podanie o Eutelidasie, nie są jedy-
nymi mitami greckimi, w których jest mowa o zgubnym działaniu
własnego odbicia. Orficy powiadali, że gdy młody Dionizos prze-
rzał się w zwierciadle, otrzymanym jako zabawka od Hefajstosa,
napadli na niego Tytani i rozerwali go na kawałki²⁶.

3

Powtórzę słowa już przywoływane: z punktu widzenia snu można przyrzec się całemu życiu, jeśli chcemy i nie poddajemy się dyktatowi *ratio*. W odpowiednim momencie powraca więc postać dziecka i chłopca ze strofy drugiej. Tu są oni postaciami filmu życia, unaoczniają dojrzwanie i przemijanie, czyli – skrótowo – drogę życia wiodącego ku śmierci. W pierwszym wierszu *Przesłania* padały pytania: „Szukam po sobie gdzie jestem ja – dziecko?” (P, s. 5) oraz „gdzie jestem ja – chłopiec” (P, s. 5). Poszukiwanie dziecka jest oczywiście poszukiwaniem wczesnej wrażliwości, powrotem do pierwszych rozpoznań, zadziwień „pierwszymi spojrzeniami”²⁷. To albo obraz coraz wyraźniej-

24 Ta „bojaźń klaustrofobiczna” wiąże się również z lękami, które przenikają słowa Jeana Cocteau: „Lustra są drzwiami, którymi wchodzi i odchodzi śmierć” (P. COATES: *Transformacje lustra*. W: TENŻE: *Identytyczność i nieidentyczność w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tautologii, paradoksie i lustrze*. Warszawa 1986, s. 44).

25 M. WALLIS: *Dzieje zwierciadła...*, s. 88.

26 Tamże, s. 89.

27 W *Granicach młodości wieku* JERZYNA pisze wprost: „Wydaje mi się, że w odróżnieniu od młodości dzieciństwo jest jakby okresem – stanem ruchomym. [...] I wracając w naszych przypomnieniach odświeża nasz umysł i naszą wrażliwość, ba odświeża całą naszą skołataną kondycję” (TENŻE: *Wędrowka w słowie*. Rozważa-

szy, albo coraz mniej przejrzysty, coraz mniej czytelny. Można o tym powiedzieć metaforycznie, wykorzystując interesujący nas przedmiot: „– Jak temu podołać, kiedy to zwierciadło zwane dzieciństwem coraz bardziej się rysuje –” (WwS, s. 15).

Maria Podraza-Kwiatkowska, wskazując wagę realizacji wykorzystujących technikę oniryczną, zauważała, iż w tekstach literackich sygnały dodatkowe w rodzaju: „obudziłem się”, są pochodną „tradycyjnej techniki opisywania snów”²⁸. Przywoływała wiersze Staffa, Leśmiana, Micińskiego. W wierszu Jerzyny, jak pamiętamy, te sygnały zostały wprowadzone: pojawia się i „śniłem”, i „obudziłem się”. Rzeczywiście, mamy tu również do czynienia z „tradycyjną techniką”. Ale wycieczki w sen i powroty do dzieciństwa mają dla poetów formacji „hybrydowej” inny sens, którego nie sposób sprowadzić jedynie do zagadnień poetyckiego rewelatorstwa. Z upływem lat będą się oni zmagać z problemem biograficzno-pokoleniowym: problemem realnym (i dlatego wykorzystywanym w ofensywie debiutantów), stopniowo jednak – co naturalne – przez dojrzałych ludzi mitologizowanym. To sprawa metryki i przyszłej roli pisarza: w czasie wojenno-okupacyjnym byli dziećmi, nie mogli więc stać się pisarzami-sprawozdawcami, utrwalającymi realia, znakomicie pamiętającymi detale wojennych dni. A takich kultura powojenna zawsze pilnie potrzebuje. Przed nimi stanęły zupełnie inne wyzwania. Z owym czasem inicjacji mierzyć się będą m.in. poprzez realizację „zadań dla wyobraźni”. Oczywiście, Jerzyna – wspominałem o tym na początku rozdziału – wpisze się wyraźnie w nurt społeczno-narodowy (por. *O, sprzeczności w polskości*²⁹), inkrustując

nia o poezji. Warszawa 1988, s. 194; dalej przy cytatach skrót WwS i numer strony). To również kwestie niezależne od historycznego momentu, wciąż powracające: dziecięcej wrażliwości artysty mierzącego się ze światem, twórcy odkrywającego tajemnice bytu etc.

28 M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Technika oniryczna*. W: TEJŻE: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994, s. 204.

29 Przy okazji tego tytułu zauważmy, iż Jerzyna chętnie wprowadza retorycznie „sztuczne” apostrofy: „O szaleństwo Natury” (*Ogród – Przebudzenie* z tomiku *Modlitwa do powagi*), „O, polski lesie –” (s. 295), „O, cudowne Dzieci Przełomów”, „O, jasna młodości” (z *Przesłania*), „O, duchu romantyczny, / głosie nieziemski mojego narodu –” (*Lecz nie będzie nam łatwo z Momentu przesilenia*). I anaforyczne „O wielcy warszawiacy!” z *Księżycy w ruinach* (zob. przyp. 5). Od strony organizacji stylistycznej zobaczymy, jak trudno „lirykę patriotyczną” tworzyć, myśląc o adekwatnym tonie

rozliczenia narodowe m.in. odwołaniami do tekstów Cypriana Kamila Norwida.

Powracając do głównego wątku, można zapytać, jak wyglądają wspomnienia Jerzyny z dzieciństwa? Takie świadectwa otrzymywaliśmy³⁰. Początkowe partie *Wędrówki w słowie* rejestrują sentymentalny powrót do konkretnych miejsc i – zaraz potem – zestaw obrazów śmierci. Nie porzuciliśmy więc motywicznych związków. Pierwszą przypominaną w tej sekwencji obrazów osobą jest sześćdziesięcioletnia Wita, kobieta chora na epilepsję i raka. Dalej widzimy sąsiada, który zmarł przed Witą. Obok, choć nie marginalnie, pojawi się kura z uciętą głową, powieszony w szopie pies („linka przerzucona przez belkę – podciąganie”); zakopywane będą szczeniaki („straszny, bo cichy, pisk ślepych istot”), zabijany cielak. Jerzyna pamięta detale – światło wpadające do stodoły, oczy zabijanego cielaka, pamięta „męski zapach stajni” (WwS, s. 15) i reakcję ciała: „biegłem za stodołę i rzygałem. Skręcałem się – jakbym chciał wyrzygać cały kosmos” (WwS, s. 15).

W *Lokacjach* mowa o dzieciństwie, „którego nie można / z siebie zdjąć” (** inc. „Nagle – krajobraz”; L, s. 37), które odżywa w przypadkowych sytuacjach. To świat rejestrowany przez dziecko, które wychowywało się – jak powiada Jerzyna – w klimacie „wdowieństwa” (WwS, s. 17)³¹. Śmierć zebrała wojenny plon, a potem „Dzieciństwo wiatr rozproszył / w zakamarkach nocy” (*Tej nocy*; CSP, s. 158)³².

4

Przyglądając się grafice polskiego wiersza wolnego, Witold Sadowski zestawiał wiersze wykorzystujące obraz (motyw) lustra, m.in.

oraz czytelności kulturowych nawiązań – by nie powiało hasłowością, by nie obezwładniał patos (por. *Tryptyk polski*; WW, s. 296).

30 Jerzyna nie srońił od wypowiedzi odautorskich, zob. m.in.: *Dziennik poetycki*. „Poezja” 1966, nr 9; TENŻE: *Wstęp*. W: TEGOŻ: *Poezje wybrane...*, s. 5–8; *Wędrówka w słowie*. *Rozważania o poezji...*; *Od autora*. W: *A potem już nie*. Warszawa 1998, s. 5–10.

31 Jeśli o miłości ojczyzny mowa i o śmierci, to nie dziwi w przypadku Jerzyny zainteresowanie losem i twórczością „poetów wojny”: i kręgiem „Sztuki i Narodu” (m.in. „w śmierć wpatrzonym” Tadeuszem Gajcym, zob. WwS, s. 191), i postacią Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

32 Poeci rówieśni Jerzynie (m.in. Krzysztof Gąsiorowski) będą reinterpretowali wątki orfickie. W *Modlitwie do powagi* Jerzyny pojawia się np. *Orfeusz (mit uprzywatniony)*.

odbicia Gąsiorowskiego, *Pan Cogito biada nad małością słów* Zbigniewa Herberta, *Leżąc na wznak nad brzegiem Mephremmagog* Janusza A. Ihnatowicza. W niektórych pojawiało się wcięcie akapitowe modelujące lekturę, dopiero „wrzucające” dalszy fragment tekstu w pustkę białej kartki.

Można powiedzieć metaforycznie – zauważa badacz – że czern liter odbija się w bieli akapitu jak w lustrze. Oczywiście, sam papier nie jest pokryty tlenkiem srebra, żeby mógł cokolwiek odbijać. Czytelnik dostaje zaledwie sugestię, w jaką stronę powinien skierować wyobraźnię³³.

Jerzyna takiego zabiegu nie stosuje, decyduje się natomiast na milczenie wersu „wykropkowanego” – na swój sposób ingerującego w biel kartki papieru.

Widzenie jest utworem, który nie wybijając się w tej twórczości na plan pierwszy, scala główne wątki oraz motywy liryki Jerzyny, dzięki czemu zwróci uwagę czytelnika. Charakterystyczny jest tu i sposób rejestracji planów lirycznych zdarzeń, i włączanie w struktury metaforyczne snu, nocy, wiatru, lustra... Pewna „przewidywalność” tekstu przypominać może sytuację – analizowanych przez Stanisława Dąbrowskiego – wierszy Anatola Sterna (notabene jednego z wysoko cenionych przez Orientację poetów międzywojennej awangardy). Wierszy analizowanych z myślą o fortunności rozwiązań lirycznych, ale też – w perspektywie artystycznych zamierzeń i możliwości czytelnicznych deszyfracji – poetyckich niepowodzeń³⁴. Punktem wyjścia stał się sonet *Pojedynek*³⁵, w którego przypadku wyobraźnia czytającego, rekonstruuje sytuację gry w szachy (zagrożenie „czarnych gońców”, strategiczna utrata wieży, perspektywa „tylko jednego końca”), szybko przeskoczy na tory „sensu uniwersalnego”. Dąbrowski powiada, iż już w połowie wiersza Sterna wiemy, że nie chodzi o zwykłą partię szachów czy średniowieczną bitwę, lecz o... życie. A skoro tak, to cóż dalej

33 W. SADOWSKI: *Semantyka w wierszu wolnym*. W: TEGOŻ: *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków 2004, s. 132.

34 S. DĄBROWSKI: *Styl poetycki a szanse dla czytelnicznej wyobraźni (na przykładzie trzech wierszy Anatola Sterna)*. „Ruch Literacki” 1981, z. 6.

35 Pierwodruk wiersza w „Wiatrakach” 1967, nr 4.

(wszak do końca tekstu pozostały jeszcze dwie trójwersowe strofy) robić ma wyobrażenia czytelnika? Interpretator nie ma wątpliwości:

Część sonetu pozostała, tradycyjnie zwana „refleksyjną”, tu jest od autorskim rozszyfrowaniem tego, co czytelnik już rozszyfrował; doprawdy: stawianiem kropek nad każdym „i” z osobna, dopowiadaniem rzeczy całkiem zbędnych (szachownica jest „pstkata”, tj. czarno-biała) i raczej zbędnych (milczenia śmierci jako przeciwnika; „porozbijania” szachownicy, chociaż wspomniana zawziętość walki sama zapowiada zniszczenie terenu walki). Zagadkę zastąpiła alegoria. Autor wpadł w pułapkę mówienia o „bezsłowności”³⁶.

Z tego wypływa wniosek: czytelnik powinien mieć szanse na odbiór czynny, a Stern w przejrzystym tekście postawił go w sytuacji odbioru biernego: „Czytelnik odczuwa przesyt (a nie »głód«) ujednoznacznienia”³⁷. „Problem pióra” wiąże się w tym przypadku także z umiejętnością doboru poetyckiego materiału, selekcji współtworzących tomik wierszy. Ale także z inną jeszcze (psychologiczno-warsztatową) kwestią. Jerzyna, poniekąd w akcie samoobrony, zanotuje:

Nie wszystkie wiersze, które powstają, są wysokiego lotu. Nie we wszystkich wierszach napięcie duchowe osiąga maksimum. Czy wiersze o mniejszym napięciu energetycznym mamy zniszczyć? Ależ nie. Świadczą one, że jesteśmy ludźmi – że przechodziliśmy także dolinę.

WwS, s. 222–223

Wiersz – w przyjętej opcji „zapisu” marzenia sennego – pozwala jednak autorowi na swobodną grę z czytelnikiem. Zyskuje sankcje swobo-

36 Tamże (liczne wyróżnienia poczynił autor przywoływanego szkicu).

37 Tamże. Dalej Dąbrowski przygląda się *Liryce* Sterna (pierwodruk w „Życiu Literackim” 1965, nr 41), by na końcu przywołać w całości *Szczęście* (pierwodruk w „Wiatrakach” 1963, nr 17). Wiersz ten uzna za „czyste szczęście spełnienia”. Warianty wskazanych tutaj utworów autora *Anielskiego chama* odnotowuje Andrzej K. WAŚKIEWICZ w opracowanej przez siebie edycji. Zob. TENŻE: *Dodatek krytyczny*. W: A. STERN: *Wiersze zebrane*. T. 2. Kraków 1986, s. 255–533.

dy zestawienia obrazów, którego negować nie można, wymagającego na przykład klucza psychoanalitycznego. Ale zapis marzenia sennego dokonuje się *ex post*. Sen przyjmie i wykorzysta wszystko, narzucając swą własną hierarchię i nie / porządek: jest zachłanny, wszechwładny i pewny posiadania (w zbiorze *Kwiecień* przeczytamy: „ofiara nie ma oczu, jak sen, któremu wszystko wystarcza”). W tomie *Realność* znajdziemy wiersz rozpoczynający się od słów: „Nienawidzę oszalałego drzewa snu. / Nienawidzę snu z jego burzą czarną, / z jego otwarciem na gwiazdne mrowisko” (*Nienawidzę snu*). Sen jawił się tutaj jako stan niepożądanego odejścia, pozostawienia ciała bez kontroli, porzucenia świata namacalnego i sprawdzalnego. Między taką dychotomią „namacalności” i „sprawdzalności” świata rozgrywa się właśnie akcja *Widzenia*.

5

Wielu poetów Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”, dobrze znających lekcje międzywojennej awangardy, miało świadomość pułapek zrodzonych z literackich konwencji, paradoksalnie łatwych schematów poetyki imaginatywnej (rozrzucone okruchy obrazów, przypadkowość zestawień granicząca z nieczytelnością sensów, pozorowanie semantycznego „zagęszczenia”). Jerzyzna wyznaje: „Jak w ludzkim życiu, tak i w wierszu – każdy błąd jest prawie nie do naprawienia, a jednocześnie – powiada Proust – każda krzywa ścieżka procentuje, gdzieś prowadzi”³⁸.

Widzenie przypomina tak o wspólnotowych problemach poetów siódmej dekady, jak i uniwersalnych – poezji i psychologii, także o przywołanych „krzywych ścieżkach”. A w tym kontekście warto przypomnieć jeszcze jedną frazę Jerzyny, która wiąże się z wyprawami formacji Hybryd między innymi w stronę oniryzmu i „wyobraźni wyzwolonej”: „Martwo dni wleczę moje pokolenie / I gnuśnieje i czeka na Wielkie Zdarzenie”. Przypominając ten wiersz wraz z tekstem (** inc. „Nie straciłem przyjaciół w żadnej straszliwej bitwie”) i (** inc. „Grób ojca na ramionach”), po latach Zbigniew Jerzyzna napisze:

38 Zob. K. MELOCH: „Raz pokochanie”. W: TEJŻE: *Zaproszenie do kochania*. Lublin 1972, s. 110.

Te trzy moje wiersze powstały z poczucia bezsilności, goryczy i braku nadziei. Takie wtedy były czasy. Dzisiaj te wiersze są chyba przede wszystkim (oprócz wartości poetyckiej) na pewno poruszającym dokumentem literackim. Nasze pokolenie rozeszło się w różne strony. Każdy z nas osobno spogląda w lustro swojego losu³⁹.

Cóż, „Wielkie Zdarzenia” odnotowywane będą nieco później...

39 Z. JERZYNA: *Komentarz do trzech wierszy*. W: „Integracje”. T. 31. Red. J. KOPERSKI, A.K. WAŚKIEWICZ. Warszawa 2006, s. 99; podkr. – P.M. W redakcyjnej „stopce” Jerzy Koperski nazwie ten tom *Integracji* „antologią”, która „zamyka ostatecznie mój udział w życiu literackim [...] Zamyka mój czas” (s. 1), a otwierające go pożegnalne notatki – swego autorstwa – opatrzy tytułem *Pokolenie, które jak lot ptaków – i już go nie ma* (s. 3).

Kosmos wewnętrzny i Historia

O wierszu Krzysztofa Gąsiorowskiego

Pierwszy świat mniejszy od świata beze mnie

1

Krzysztof Gąsiorowski należy do grona autorów, którzy często komentują swoje utwory, powracają do wierszy, by na przykład zastanowić się nad ich metaforą, następstwem obrazów, kompozycją. Powracają, by w toku dyskursywnym zilustrować myśli fragmentami napisanych wcześniej utworów, odnaleźć powinowactwa fraz lub sprzeczności w poczynionych uprzednio konstatacjach. W dorobku programowo-krytycznoliterackim współtwórcy *Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”* dostrzeżemy choćby *Trzeciego człowieka* (1980) i *Fikcję realną* (1985)¹. Być może jednak za *summę* autointerpretacyjnych rozważań Gąsiorowskiego przyjdzie uznać książkę *Pod powierzchnią pogody i Historii*, zestawiającą wiersze z narracyjnymi komentarzami².

1 K. GĄSIOROWSKI: *Trzeci człowiek. Szkice o realności poezji współczesnej*. Łódź 1980 (dalej w tekście, odsyłając do tego tekstu, stosuję skrót TCz i numer strony); TENŻE: *Fikcja realna. Szkice o poezji współczesnej*. Warszawa 1986.

2 TENŻE: *Pod powierzchnią pogody i Historii. (Wiersze i do-opisy)* [W *Rocznicy Powstania Warszawskiego*]. Warszawa 2005. Dalej w tekście do edycji odsyła skrót PPP. Fragmenty narracyjne drukowane były wcześniej, m.in. w *Trzecim człowieku*. Emisja radiowa odbyła się 5 października 2005 (PR 1, adaptacja W. TKACZUK, reż. J. KUKUŁA). Tytułowa formuła pojawiła się w wierszu *Rozpoczęcie koloru całości* (zob. *Podjęcie bieli*. Warszawa 1962), w autorskim wprowadzeniu do wyboru wierszy zobaczymy wariant „pod powierzchnią przyrody i historii” (K. GĄSIOROWSKI: *Poezje wybrane*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył K. GĄSIOROWSKI. Warszawa 1984, s. 11). Warto przypomnieć – Edward Balcerzan czynił to we wprowadzeniu do *Sytuacji lirycznych „słowniaka”* – iż „Stałym, uniwersalnym tematem liryki jest pogoda, twierdzi Przyboś. »Poeta pisze o pogodzie«. O dzieciach, wojnach, katedrach gotyckich itp. raz po raz pisuje. O pogodzie zawsze pisze” (E. BALCERZAN: *Wstęp*. W: J. PRZYBOS: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp napisał E. BALCERZAN. Wyboru dokonali E. BALCERZAN, A. LEGEŻYŃSKA, komentarze oprac. A. LEGEŻYŃSKA. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989. BN I, 226, s. LXX).

Czytając ostatnie zapiski poety i wybrane utwory liryczne, pamiętać wszakże trzeba o dwóch wcześniejszych publikacjach – *Norwid wieszcz-sufler* oraz *Warszawa jako kosmos wewnętrzny*, narracji o „sobie w mieście” i „mieście w sobie”³. Wymienione książki współbrzmiały w stylu narracji i emocjonalnych tonach, współtworzą tryptyk przydatny do rekonstrukcji – tak to określimy na początku – „światoobrazu” autora i formacji, której w latach sześćdziesiątych zależało na objawieniu pokoleniowej odrębności i artystycznej niezależności.

Krzysztof Gąsiorowski, debiutujący książką poetycką w roku 1962, mierzy się z doświadczeniem Losu i Historii – indywidualnym i zbiorowym, poszukuje reguł, jakiegoś logicznego uzasadnienia dla paradoksów egzystencji. Pod koniec obszernego wyboru zatytułowanego *Wyprawa ratunkowa* Gąsiorowski zamieścił wiersz, który będzie tutaj punktem odniesienia dla interpretacyjnych przypisów dotyczących jego osobistego rozrachunku:

Pierwszy świat mniejszy od świata beze mnie

Jest noc. I widać
rzeczy niewidzialne. Słońce. W rozkwicie
i młodości; czarny reflektor,
prosto w oczy...
Patrzę podwórko czasu
wojny. Z dna sztolni, jaką drąży los
w nicości; dżdżownica –
tyle przebrnę, ile przełknę. Nie zawsze
pełzłem stromą ścieżkę.

Jest noc. I okno. Stoję
w oknie. Myślę podwórko czasu
wojny. Chłopca, co liczy migocący

3 K. GĄSIOROWSKI: *Warszawa jako kosmos wewnętrzny. Sny i zjawy. Esej poetycki*. Warszawa 1997 (kolejne przywołania opatruję skrótem WKW i odnotowuję strony); *Norwid wieszcz-sufler*. Kielce 2002 (tytuł przypomina o wierszu *Ars poetica II* z *Białego dorzecza*: „Poezja czym wreszcie jest – jest miejscem / Bezdolnym – krzykiem dłuższym o ludzki cień / Czarne ptaki uleczą z naszych gestów // Wiersz pozostanie – jeżeli uprzedza / Nikomu miałyby go uruchomić / Nawet Norwid: taki wieszcz-sufler”).

piach; żywa kotwica,
uczepiona gwiazd w przeszłości
mknącej gdzieś z szybkością
światłą. Ciało
nad coraz starszą głębią. Szamocze się
pośród niespełnień. Znów
coś się kończy! Tak zupełnie?
Tylko to dziecko ocaleje ze mnie? I
opalony skrawek miasta?

Patrzę pęknięcie, z całą resztą
garnka. Szramę; jej hełm, z którego
cieknie – nawet śmierć z niego jeść
już nie śmie. I trzy wysoko usypane dołki.
Patrzę podwórko czasu
wojny. I ptasi szkielec porzuconej
pieśni; biały horyzont
niegdysiejszych legend. Próbuję wiedzieć,
czy z tej perspektywy można już milczeć
bez usprawiedliwień – w epoce,
w której wszyscy będą winni.

Skrzydłata wierzba wlecze
nad podwórzem czarny warkocz korzeni
wiedzących za dużo. A co zna
płomień, jeśli nie ma dna?
I groby krążą. Skłębiają się
w stada. I do wczorajszych odlatują
krajów. Lecz jestem – póki
to podwórko trwa; pierwszy świat
mniejszy od świata beze mnie.
Za lat czterdzieści, milknąc,
gładzić będę ucieleśnioną nieobecność
szyby.

Patrzę dzieciństwo czasu
wojny. Rozlany w gruzach cień
bezludny. W wiele lat później

w tłumie go rozpoznam. Ciało kobiety,
którą kochać mógłbym
nagle osłoni go nad jamą słońca.
Patrzę biedronkę w okrwawionej
sukni. Pierwsza kropelka
życia mojej przyszłej córki spływa
bezgłośnie z dymiącej gałązki.

Milczę podwórko czasu
wojny. Za rajem faktów. Piekłem
możliwości. Nic tam nie zbawi już. I nic
nie pogrąży. Ta część kosmosu
nazwała się – otchłań. W czerwieniach
stąpa moje serce. Nie chcę tłumaczyć się
dzieciństwem więcej. To prawie śmieszne:
nicość tak zależna
od stojącego w oknie mięsa, które
się wzdryga, gdy je szyba dotknie,
jakby to była zabitego ręka,
rozrywająca wreszcie koła błędne.

Jest noc. I widać
rzeczy niewidzialne. Obrazy, które
ciemność w słowa łączy.
Patrzę podwórko czasu
wojny. Jak odszukany w pustkach,
i milknący. Niemal własnemu życiu
starczający.
Nie miało ono wielu szans
dziać się tak długo w tym mieście,
w tym kraju. Żyję podwórko czasu
wojny. Mógłbym powiedzieć:
i tak mu się udało⁴.

4 K. GĄSIOROWSKI: *Pierwszy świat mniejszy od świata beze mnie*. Cyt. według TEGOŻ: *Wyprawa ratunkowa. Wiersze wybrane*. Kraków 1980, s. 357–359. W 2008 roku, na powielanej przez siebie płycie CD, autor ustalił „kanoniczną” postać wierszy. Do interesującego mnie tekstu wprowadził kilka zmian wyodrębniających większą

2

Na podstawie wspomnieniowych notatek Gąsiorowskiego (a pośrednio również przywołanego wiersza) można zrekonstruować sytuację, która miała miejsce i powraca: oto dziewięćolatek, obserwujący powstanie przez okno; spogląda na zarysy walczącej Warszawy; patrzy na pożar miasta, a potem wraca do miasta ruin. Nie jest uczestnikiem przeskakującym przez gruzy, niosącym w ogniu walki meldunek. Nie: patrzy na lewy brzeg Wisły, widzi płomienie i dym. Patrzy oczyma dziecka, ale i – w odkrywanej przed nami perspektywie „narracyjnej” – dojrzałego człowieka, który „przeżywałby to wszystko inaczej” (PPP, s. 73), odwołując się tym samym do zmiennych perspektyw oglądu doświadczenia dzieciństwa i wiedzy nabytej z latami.

Liryczną sytuację rozpoczyna tutaj pewnik: „jest noc”, zatem – choć oczy mogą być bezradne – świat istnieje. Wiersz zaczyna się od potwierdzenia realności sytuacji, w której będą „materializowane” obrazy pamięci. Czy to, co następuje dalej – w tym miejscu i czasie – będzie tylko imaginacją? Świata nie widać, lecz trwa, zatem oksymoron „widać rzeczy niewidzialne” zainicjuje rozrachunkową „godzinę myśli”. Tyle „romantycznej” niepewności, wynikającej z zapadającego mroku, tyle odmieniania kształtów świata tego. Świadomość nie może umknąć przed pytaniami o możliwości i granice poznania, o pewniki oraz złudzenia egzystencjalnych doświadczeń. Wreszcie o zderzenie pożądanego ładu, rozumowej przejrzystości z – powiedzmy za Karlem Jaspersem – „ponadczasową otchłanią niebytu”⁵.

Już podczas pierwszej lektury tekstu zwraca uwagę powracająca formuła: „patrzę podwórko czasu wojny”. Nie – patrzę „na”, lecz w kolejnych wariantach – patrzę „coś”. Gąsiorowski w wierszach stosuje znaki przestankowe (niekiedy, jak w przypadku wielokropków, odnieść można wrażenie, że ich nadużywa), tu żadnego nie wprowadza, pozostawiając właśnie taką strukturę gramatyczną. Patrzę, myślę „coś” (ta konstrukcja pojawiać się będzie także w innych utworach,

ilość strof. Zamiast frazy „Nic tam nie zbawi już” pojawia się „Nic tam już nas nie zbawi”. Pozostaję przy bardziej „zwartym” wariantcie z *Wyprawy ratunkowej* (por. *Bez-sen. Kanon*. CD. Warszawa 2008).

5 K. JASPERS: *Antynomia dnia i nocy*. W: G. PICON: *Panorama myśli współczesnej*. Paryż 1967, s. 94.

np. *Posłowi* z *Wyprawy ratunkowej*: „Wtedy dopiero / kiedy już spróbujesz – jakby / od siebie – pomyśleć je, / wymówić, chociażby w milczeniu, tak, / wtedy już są...”, czy wierszu z tomiku *Czarne śnieżki*: „Popatrz mnie, i dotknij, potwierdź, / proszą umierający”). W liryku osadzonym w zupełnie innych kontekstach emocjonalnych Tadeusz Peiper pytał: „[...] jak mam śnić, jak mam śnić świat na róż woalu”⁶ Świat bohatera Gąsiorowskiego spowity jest mrokiem nocy, a widok za oknem unieważniony. Ale owo „patrzę” jest poza zmysłową realnością „tu i teraz”: „ja” przywołuje obrazy utrwalone przez pamięć, refleksy doświadczenia biografii, dlatego w strofie drugiej „patrzę” zastępuje „myślę” („Myślę podwórko czasu / wojny”). W kolejnych strofach dominują formy pierwszoosobowe, to „ja” wynika z przeszłości, to indywidualnie doświadczona przeszłość będzie trwać. „Patrzę dzieciństwo...”, „Patrzę pęknięcie...”, „Patrzę biodronkę...”, a wreszcie: „Żyję podwórko czasu / wojny [...]”⁷. Powstaje rytmiczna sekwencja, kod do rozwinięcia w wierszu: Patrzę – Myślę – Patrzę – Milczę – Patrzę – Żyję. Patrzę – myślę – żyję, zatem swoim doświadczeniem utrwalam obecność, utrwalać zaś, wciąż ją – na własny rachunek – reinterpretuję. Ta wszechobecność czasu teraźniejszego nasuwać może skojarzenie z „wiecznym teraz” Thomasa Stearnsa Eliota⁸.

„Podwórko czasu wojny” nie pojawia się jedynie w strofie piątej. Porównajmy dwa fragmenty: „Patrzę podwórko czasu / wojny [...]”, dalej zaś „Milczę podwórko czasu / wojny [...]”. Patrząc w mrok, podmiot stwarza obrazy, patrząc przywołuje obrazy z przeszłości, powo-

6 T. PEIPER: *Na rusztowaniu*. W: TEGOŻ: *Pisma wybrane*. Oprac. S. JAWORSKI. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979. BN I, 235, s. 281. Wszystkie cytacje wierszy Peipera zgodnie z tą edycją.

7 Formuły te Gąsiorowski wprowadził po latach do alfabetycznego spisu swych metaforycznych „okruchów”: „Patrzę biodronkę w okrwawionej sukni”, „Patrzę pęknięcie z całą resztą garnka”, także – „Pierwszy świat mniejszy od świata beze mnie” (K. GĄSIOROWSKI: *Dwa gołębie temu (aporie)*. (Cytaty i obrazy; runy i rytzy). Łódź 2006, s. 26). Podobne formuły wnikały w inne wiersze („i teraz biegnę / płacząc czarany archipelag / płonąc tę podróż [...]”, *Fraza z pytaniem o wiersze*) oraz – *nomen omen* definicyjne – wypowiedzi odautorskie: „[...] jest wiersz taką wyspą oczywistości na morzach rzeczywistości; wyspą, którą już możesz milczeć [...]” (K. GĄSIOROWSKI: *Poezje wybrane...*, s. 11).

8 W przypadku Gąsiorowskiego, Eliotowską jedność czasu – snując rozważania o nowej liryce miłosnej – wskazywał Marek Wawrzekiewicz (zob. *Jak kocha współczesny poeta?* „Poezja” 1988, nr 8).

łuże je do istnienia. Nie doświadcza ich teraz „realnie”, lecz „imaginacyjnie”. To ów mrok jest „czarnym reflektorem”, kontrastowo zestawionym ze słońcem, które przecież zaszło. Nie jest lampą skierowaną w oczy podczas przesłuchania, albowiem przesłuchanie prowadzone już jest przez... „rzeczywistość” (lampę zastępuje reflektor) i rozliczający człowieka Los. Bohater liryczny spogląda przez okno, przez szybę, która nie deformuje obrazu, nie odkształca ciemności. Może jedynie zarysować – w odbiciu, zależnie od oświetlenia pomieszczenia – sylwetkę patrzącego. Ciemność wewnątrz może też – przez niewidoczną granicę – zespolić się z nocą „na zewnątrz”. Ciemność spowija świat wobec podmiotu zewnętrznego, dopiero dotknięcie szyby wywołuje reakcję „stojącego w oknie mięsa”. Granica istnieje: fizycznie nie jestem tu, wewnątrz pomieszczenia.

Asocjacionizm niektórych obrazów z tego wiersza mógłby być przypisany poetyce onirycznej. Trzeba w tym kontekście przywołać uwagę Jana Brzękowskiego z *Integralizmu w czasie*:

[...] niezorganizowanym snom – należałoby przeciwstawić w wielu wypadkach zorganizowane poetycko wspomnienie, które ma tę wyższość, że oddaje proces stawiania się, zmiany w czasie, a nie sam tylko system wyobrażenia poetyckiego⁹.

Z takim „zorganizowanym poetycko wspomnieniem” mamy tutaj do czynienia. Bohater ciągle myśli o miejscu, obecności „tu” – w przestrzeni zamkniętej, i obecności „wobec” – wszechświata, kosmosu. Co jest więc zasadniczym tematem tego utworu, co określa w nim reguły gramatyki języka i świata? Czytamy wiersz o wewnętrznym doświadczeniu „ja”, o egzystencji, która jest trudnym do pojęcia wdzieraniem się w nicość, zajmowaniem przestrzeni. Także o konflikcie doświadczenia indywidualnego z Historią.

3

Pierwszy świat... jest wierszem otwierającym po latach retrospektywny zbiór *Pod powierzchnią pogody i Historii*. To introdukcja, która

9 J. BRZĘKOWSKI: *Integralizm w czasie*. W: TEGOŻ: *Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Warszawa 1966, s. 75.

w lirycznej soczewce zespala wątki, tematy i „obsesyjne” obrazy Gąsiorowskiego. Rozpoczyna książkę poświęconą powstaniu warszawskiemu, w którym poeta, nie uczestnicząc – jak sam powie – „ugrzązł”, w które się „uwikłał” i z którym przez całe życie musi się „zmagać”¹⁰.

Mówiąc o „braku udziału”, powiada o swej bezradności wobec powstania (PPP, s. 73). Powrócić więc znów musimy do czasu dzieciństwa:

Progiem, o który w dzieciństwie potknąłem się najboleśniej, najsilniej było Powstanie Warszawskie. Tak przypuszczam. Długo bowiem w pamięci nie zdołałem sięgnąć dalej lub gdzie indziej. Było ono początkiem każdej mojej autobiografii. Zapamiętałem widoki z Września, zdarzenia z Okupacji, dymy nad Gettem, ale dopiero wobec Powstania, a raczej wobec płonącej Warszawy stałem się Świadkiem, o ile świadkiem może stać się dziewięcioletni chłopiec. Z okresu Powstania pamiętam już nie tylko obrazy, ale i wrażenia.

PPP, s. 30

Oczywiście, dziewięcioletni chłopiec bawiący się wcześniej i później w wojnę może być Świadkiem. W autobiograficznych zapiskach przypomni, iż często w mieszkaniu na Pradze wyglądał przez okno. Dojrzały pisarz wyzna: „Powstanie, powtarzam, jest [...] dla mnie bardziej »Wydarzeniem«, problemem egzystencjalnym (czyli poetyckim!), niż politycznym czy historycznym!” (PPP, s. 34). Skoro literatura nie jest przestrzenią izolowanej estetyki, narracyjna wiwisekcja uświadamia, iż rozstrzygnięcia emocjonalnych uwag muszą, w przypadku Gąsiorowskiego, znaleźć punkt odniesienia w notatkach lirycznych, w sekwencjach metafor.

Literackie świadectwa z powstania warszawskiego oraz rozrachunki z powstaniem objawiały się w postaci zarówno „zmilitaryzowanej”, jak i cywilnej; heroicznie uwznioślonej, jak i poszukującej wartości w konkretności codzienności, dramatycznej „przyziemności” wojennych zdarzeń¹¹. Ponieważ w cytowanych fragmentach słyszemy głos cywila,

10 Układ wierszy w zbiorze *Pod powierzchnią pogody i Historii* generalnie respektuje chronologię, z kilkoma wszakże zaburzeniami porządku – górę bierze wtedy układ problemowy i dialog metafor.

11 Prace historyczne gruntownie poszerzyły wiedzę faktograficzno-dokumentacyjną (wciąż zresztą przynoszą nowe opisy i diagnozy zdarzeń tamtego czasu),

przywołajmy pamiętnikową frazę starszego wówczas Mirona Białoszewskiego: „I to narastało. Gruzy za gruzami. Zwały za zwałami. Nie wiem, czego się spodziewaliśmy. [...] – No bo nagle powrót do normy, i nagle nie ma miasta, nie ma domów, no... rozpacz...”¹². Życie trwa w zmienionych okolicznościach, wymagając od mieszkańców burzowego miasta szybkiego przystosowania.

Gąsiorowski nie jest, rzecz jasna, jedynym przedstawicielem formacji lat sześćdziesiątych, który trwa w zburzonym mieście, który zawsze żył będzie pośród ruin. Można, jak uczynił Zbigniew Jerzyna, poświęcić powstaniu „poemat dramatyczny” – rozpisany na teatralne role, stylizowany, niestroniący od romantycznego patosu¹³. Można mu poświęcać pojedyncze, rocznicowe wiersze. Doświadczenie „spalonego miasta”, wpisane w tekst biografii bliskich Gąsiorowskiemu kolegów po piórze, najbardziej dramatyczny wyraz zyskało jednak w lirycznych zapiskach Andrzeja K. Waśkiewicza. *Suwerenne państwo obłoków, Horyzont zdarzeń, Widmowe światło wspólnoty* – te zbiory wierszy i poematów dokumentowały wędrówkę ku źródłom osobistego doświadczenia, ku „pruszkowskiej szosie”, na której znalazł się uchodzący ze spalonego miasta chłopiec. W mieście Waśkiewicz notuje:

skazany wyniosłem
miasto płonące z płonącego miasta
płonąc i popielejąc¹⁴.

w nurcie badań biograficznych, dotyczących ludzi pióra, uzupełniane są braki i weryfikowane nieścisłości. Dość wspomnieć publikacje Wiesława BUDZYŃSKIEGO, poświęcone Baczyńskiemu: *Miłość i śmierć Krzysztofa Kamila* (1999), *Testament Krzysztofa Kamila* (1998), *Dom Baczyńskiego* (2000) – dla autora okruciny historii mają trudne do przecenienia znaczenie, w tych książkach widać pasję i konsekwencję kolekcjonera ulotnych świadectw egzystencji.

12 M. BIAŁOSZEWSKI: *Utwory zebrane*. T. 3: *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa 1983, s. 232.

13 Z. JERZYNA: *Iskrą tylko. Poemat dramatyczny. W 40-lecie Powstania Warszawskiego*. Warszawa 1984. Według informacji w książce, sztuka pojawiła się ok. 120 razy na deskach warszawskiego Teatru Dramatycznego.

14 A.K. WAŚKIEWICZ: *miasto (notatki)*. W: TEGOŻ: *sekwencje i inne doświadczenia dawne i nowe*. Toruń 2005, s. 43.

Od momentu doświadczenia wyjścia z miasta unicestwionego, od doznania rozsyпки świata nie będzie już ucieczki¹⁵.

Wprawdzie w wierszu Gąsiorowskiego przeczytamy: „nie chcę tłumaczyć się / dzieciństwem więcej [...]”, jednak gdy powraca obraz podwórka, musi pojawić się postać chłopca. Stąd pytanie: „Tylko to dziecko ocaleje ze mnie?”. Trwał będzie jeszcze „opalony skrawek miasta”, pozostaną – jak w zapisach Waśkiewicza – gruzy. W miarę upływu czasu w strofie pierwszej i drugiej obrazy sztolni oraz głębi wiążą się, także dżdżownicy mozolnie przebijającej się przez ziemię (również figura artystycznego mierzenia się ze światem, „trawienia” świata¹⁶). Jednak spojrzenie na niebo ewokuje obraz chłopca „liczącego migo-cący piach”, a to splata wymiar przestrzeni i czasu (w aktualizowanej przez pamięć przeszłości).

W ten powrót do dzieciństwa i wojny wpisany jest obraz śmierci. W strofie trzeciej jej rekwizytem został „hełm-garnek”. Tu również pojawi się „ptasi szkielet porzuconej pieśni”. Ewokowana przez szkielet biel wywołuje dopowiedzenie „biały horyzont niegdyśiejszych legend” – pieśń została porzucona, gdy nastał kres heroicznego mitu, gdy nie wzniosłość, lecz realny czyn miał decydujące znaczenie. Ale biel horyzontu jest także bielą śniegu (Gąsiorowski pojawił się na drugim brzegu Wisły w styczniu 1945 roku), unieruchomieniem w zimowym pejzażu, jest wreszcie pseudonimem klęski i śmierci¹⁷.

Poeta powiada o swoim uwikłaniu w powstanie, ale także o uwikłaniu generacyjnym. Waśkiewicz napisał do książki *Pod powierzchnią pogody i Historii* posłowie, w którym wskazuje historyczno-biograficzne punkty odniesienia tej właśnie formacji: wobec konsekwencji światopoglądowych, wobec rozrachunków etycznych współczesnej literatury.

15 W niniejszej książce do tych kwestii powracam w rozdziale „Miazga zdarzeń”..., poświęconym liryce Andrzeja K. Waśkiewicza.

16 Wcześniejszy *Mój przyjaciel...* obrazował już owo pisanie siebie i pisanie sobą: „[...] ślimak, wielki poeta / brnący przez świat i życie na własnym języku, / [...] // Nie-strudzenie pracując, pełzł swój nieskończony / poemat poprzez lasy [...]” (zob. *Wyspa oczywistości*. Warszawa 1972, s. 5).

17 Białoszewski zamyka swą powstańczą książkę zdaniem: „Warszawę zobaczyłem w lutym 1945 roku”, wcześniej mowa o ucieczce do Częstochowy „w pierwszy śnieg” (M. BIAŁOSZEWSKI: *Utwory zebrane...*, s. 260 nlb).

Wtedy, gdyśmy debiutowali, nie był to temat tabu. Co prawda była obowiązująca wykładnia, nie całkiem przecież sprzeczna z opinią generała Andersa, który powstanie miał „nie tylko za głupotę, ale za wyraźną zbrodnię”, a jego przywódców, jeśli dobrze pamiętam, chciał postawić przed sądem wojennym. [...] Och, wtedy jeszcze było wiadomym, czym naprawdę było powstanie. Wielką okrutną rzezią. Wielką klęską, o której nikt jeszcze nie mówił, że faktycznie to była Ogromna Wiktoria, moralna wprawdzie tylko, ale tym większa¹⁸.

Waśkiewicz próbuje sobie wyobrazić, co stałoby się po zwycięstwie powstańców. Choćby tych ludzi, którzy mieli w głowach program Konfederacji Narodu i obraz Imperium Słowiańskiego. Może wybuchłaby „rewolucja warszawska 1948”, może Andrzej Trzebiński znalazłby się wcześniej w rządzie koalicyjnym i „pełnił [...] te funkcje, które w rządzie lubelskim sprawował Jakub Berman”¹⁹? To jednak mroczne perspektywy konfliktów politycznych i narodowych, perspektywy ostatecznie zapewne również krwawych rozstrzygnięć. Co stałoby się, gdyby alianci poważnie wsparli zwycięskie już powstanie? Jak poradzilibyśmy sobie z sowieckimi roszczeniami? A tzw. Ziemię Zachodnią? Takie pytania powracały, gdy z perspektywy mijających lat odtwarzany był stary projekt przyszłości.

Wspomniany przeze mnie poemat Jerzyny o młodych literatach Warszawy, powracający do ich dylematów artystycznych i politycznych wizji Konfederacji Narodu (Wacław, Karol i Andrzej czytają manifest kreślący wizję Imperium²⁰), zamykał fragment:

18 Od Andrzeja Waśkiewicza. W: PPP, s. 290–291.

19 Tamże, s. 291.

20 Wskazani bohaterowie to Wacław Bojarski, Tadeusz Gajcy i Andrzej Trzebiński. Na temat imperialnych projektów konfederacji w kontekście biografii i twórczości zob. m.in.: *W gałązce dymu, w ognia blasku... Wspomnienia o Wacławie Bojarskim, Tadeuszu Gajcy, Onufrym Bronisławie Kopczyńskim, Wojciechu Menclu, Zdzisławie Stroińskim, Andrzeju Trzebińskim*. Zebrał i oprac. J. SZCZYPKA. Warszawa 1977; *Portrety twórców „Sztuki i Narodu”*. Red. J. TOMASZKIEWICZ. Warszawa 1983 (tu m.in. A. TAUBER-ZIÓŁKOWSKI: „Sztuka i Naród” nr 1–16. Bibliografia zawartości, s. 323–340); S. BEREŚ: *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*. Warszawa 1992; P. RODAK: *Wizje kultury pokolenia wojennego*. Wrocław 2000; A. KOPÍŃSKI: *Ludzie z charakterami. O okupacyjnym sporze Czesława Miłosza i Andrzeja Trzebińskiego*. Warszawa 2004. Analizując

Dziś cóż – za strofy kunsztowne ich chwałą.
 I na ich słowa ślepią glinę wałą.
 I odwrócenie – w twarzach grymas szczery,
 Na pierś nie swoje przyjmują ordery.

I w młynach mowy, w młynach wodosłowania,
 chcą ich na nowo, w nowe groby chować.
 A są w praktykach skrzętni, są uparci.
 Każdego lata wystawiają warty²¹.

Kim są „oni”, wykorzystujący legendę powstania? Fałszywymi spadkobiercami idei zapewne nie. Politycznymi kunktatorami i demagogami wykorzystującymi symbol heroicznego gestu – być może. Parady, orszaki, warty współtworzą tu propagandową otoczkę. Ostatecznie sam Gąsiorowski tak objawi perspektywę podsumowań i rozstrzygnięć:

[...] uważam dylemat Powstania Warszawskiego za nierozwiązywalny, „prawdziwy”; prawdziwych problemów filozoficznych nie można rozwiązać, można je zrozumieć i przeżyć, choćby w doświadczeniu poetyckim (lub, jak w tej książeczce – odwrot-

fenomen czytelniczej obecności Baczyńskiego, Gąsiorowski pisał: „[...] stwierdzenie, iż kult Baczyńskiego wyłonił się na fali wzmożonego i bynajmniej nieprzypadkowego zainteresowania się problematyką narodową i patriotyczną, zagadnieniami naszej nieostrygłej historii, niczego jeszcze, wbrew pozorom, nie wyjaśnia. [...] Przecież niemal równoległy w czasie renesans Gajcego, odbywa się w zasadniczo odmiennej skali, mieści się jeszcze w ramach sukcesu typowo literackiego, a jest to poeta równie ciekawy, może nawet bardziej oryginalny, i jego także objęło odnowienie dyskusji nad fenomenem polskości” (K. GĄSIOROWSKI: „Gdy wielkich poetów nie ma...”. W: TEGOŻ: *Trzeci człowiek...*, s. 111). W ostatnich latach przypomnień istotne miejsce zajął A. TRZEBIŃSKI (*Aby podnieść różę. Szkice literackie i dramat. Wstęp i oprac. M. URBANOWSKI*. Warszawa 1999; *Pamiętnik. Oprac., wstęp i przyp. P. RODAK*. Warszawa 2001) oraz T. Gajcy (m.in. „...bo tyle tylko wiary w pieśni, ile obrazu pod powieką”. CD wyd. przez Muzeum Powstania Warszawskiego, 2009; *Kto Ja. Tadeusz Gajcy. Poeta 1922–1944. Wstęp L. JANERKA*. Warszawa 2010; zob. teksty dotyczące „Sztuki i Narodu” zamieszczane na łamach „Gazety Wyborczej” z 2001 roku, m.in. Elżbiety Jarnickiej, Czesława Miłosza i Barbary Toruńczyk).

21 Z. JERZYNA: *Iskrą tylko...* [s. nlb].

nie: najpierw go doświadczyć poetycko!), przeżyć i swojemu przeżyciu sprostać [...].

PPP, s. 105

Rozważania o Historii korzystają z drogowskazów symbolicznych dat, które odsyłają do konkretnych faktów, wydarzeń, narodowych katastrof. Dramat powstania – uważa Gąsiorowski – odegrał konstruktywną rolę w chwilach naszych powojennych przełomów społeczno-politycznych. Dlatego trawestuje słowa zakończenia interesującego mnie tutaj tekstu – zamiast „i tak mu się udało”, zapisze zdanie „i tak nam się udało”. Wszystko to ze świadomością, iż powstanie – przywołam słowa Waśkiewicza – było „wielką okrutną rzezią”.

4

„Świat beze mnie” może być światem przed fizycznymi narodzinami lirycznego bohatera, jak i światem po jego śmierci. Dlaczego jednak pierwszy świat jest mniejszy? A który jest światem kolejnym? Przy podobnych wierszach-podsumowaniach najłatwiej byłoby odpowiadać metaforami. Ale wydaje się, że to czas obserwowania powstania, płonącego miasta i dymów jest czasem symbolicznych narodzin bohatera-poety. Chwilą uświadomioną w intelektualnym rozrachunku *ex post*. Rola świadka (nie uczestnika) określić miała charakter kolejnych bilansów, których świadectwami stawały się w przyszłości wiersze. Doświadczenie indywidualne uwarunkowane jest planem Wielkiej Historii – wynika z niego, jest modyfikowane, w tym więc wypadku powrót do powstania warszawskiego wiązać się musiał z powrotem do okupacji, konspiracji, powstania w getcie²².

W wierszu los (nie symbolizowany, pisany małą literą) drażni sztolnię w nicości. W strofie przedostatniej przeczytamy:

22 Autor *Wyprawy ratunkowej* wyzna, iż nie napisał utworu o getcie, ale bez wątku żydowskiego jego „związki z Pogodą i z Historią byłyby niepełne” (PPP, s. 176). To uwaga o świadomym wyborze, być może też o niemocy i bezradności w poszukiwaniu artystycznego wyrazu. Jakby na usprawiedliwienie doda przy tym, iż napisał wiersz *Ściana*, dedykowany Arnoldowi Ślückiemu (por. *Z punktu widzenia UFO*. Warszawa 1986).

nicość tak zależna
od stojącego w oknie mięsa, które
się wzdraga, gdy je szyba dotknie,
jakby to była zabitego ręka,
rozrywająca wreszcie koła błędne.

Zatem podmiotowa obecność nie jest wcale niezobowiązująca i neutralna, przyjmująca nas nicość musi się z każdą nową obecnością liczyć. W wierszu Gąsiorowskiego „jest noc”, która ma wymiar fizyczny, i „jest noc”, która staje się szczególnym czasem kontemplacji. Hanna Buczyńska-Garewicz pisze:

Noc jest czasem, z którym jest związany pewien stan bytu czasowego, stan umożliwiający mu przejście ku innemu, wyższemu sposobowi bycia. Noc jest czasem uspokojenia, zanikiem funkcji egzystencjalnych, prowadzącym ku zasadniczej transformacji ontologicznej. Noc jest też czasem szczególnej funkcji epistemo-logicznej: czasem pozwalającym dostrzec poza światem pozorów rzeczywistość istotną [...] ²³.

Co więcej, noc jest „przedsமாகiem śmierci” ²⁴, a o śmierci ujranej i symbolicznie wyobrażonej bohater zapomnieć nie może. Noc, cisza i zagubione zmysły uruchomią film złożony z metaforyzowanych sekwencji.

Kontemplacyjne tropy pytań o egzystencję, powinność i Historię próbowała scalić *Romantyczność*:

Daleki powiew płuc, blady księżyc kości,
Niebo nocne napełnia wnętrza naszych ciał;
Rzeźba z ciemności.

23 H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ: *Noc*. W: TEJŻE: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. Kraków 2003, s. 178–179.

24 Określenie Edyty Stein, wprowadzającej w *Wiedzy krzyża* rozróżnienie na noc kosmiczną i noc mistyczną (zob. H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ: *Metafizyczne rozważania o czasie...*, s. 179–180).

Nie śpisz, otwarty na noc, co powraca
W ciebie codziennie. W ciszy, że słyhać,
Kiedy rośnie bagnet, pytasz: Gdzie jestem?²⁵

Noc w innych wierszach (by wskazać jedynie przykłady z *Gemm* w kości policzkowej²⁶) jest również porą szczególną:

Nocami zmagam się ze światem,
rozmyślam – jakby tu coś zarobić, co robić;
mamrocę, jęczę, chrapię...,
jeśli zasnę.

Noc mnie odrzuca, wypluwa
jak sandał.

Syn księżycowy, s. 7

Podszedłem do okna. A tam,
na ciemnym niebie,
trwa księżycowa ekshumacja.

Znowu coś wykopało tego trupa,
a ten się szczerzy i świeci.

*** inc. „Podszedłem do okna...”, s. 101

Gąsiorowski od pierwszego zbioru wykorzystuje motywikę akwaticzną, teraz nawet noc ma płynną konsystencję:

Wieczór; stół w ogrodzie,
do talerza na owoce skapuje
noc.

Nie jest czarna, nie jest biała,
nie jest tęczowa; jest niewidzialna.

25 K. GĄSIOROWSKI: *Romantyczność*. W: TEGOŻ: *Wyspa oczywistości...*, s. 60.

26 TENŻE: *Gemmy w kości policzkowej i inne linie papilarne*. Toruń 2005.

I skapuje. Skapuje. Talerz
już pełen nocy. Czas iść spać.
Chodź ze mną.

W ogrodzie, s. 32

Noc, mrok i ciemność wiązać się mogą z przywoływanym przez poetę mitem orfickim (PPP, s. 70). Nie tylko zresztą z samym cudownym śpiewem Orfeusza, choć rola jego poezji – jak pamiętamy – była nieoceniona, choćby podczas wyprawy Argonautów do Kolchidy. Swą sztuką poskramiał dzikie zwierzęta, wpływał na ludzi, poradził sobie nawet z bogiem podziemi. Najistotniejsze dla interesujących mnie tutaj wątków i odniesień lirycznych (wobec rzeczywistości i Losu) było właśnie zejście do Hadesu i wędrówka pośród cieni w poszukiwaniu ukochanej. Zachodzące słońce w wierszu *Jedna z chwil żalu* „wraca w podziemia, / gdzie świeci umarłym”. Ale ważne jest jeszcze milczenie idącej Eurydyki, głos potwierdzałby jej obecność. Myśl o Orfeuszu posiłkuje się dziś pytaniami o możliwości kultury w dziejach znaczonej wojennymi tragediami Historii. Dodajmy tylko, iż źródłosłów imienia bohatera mitu odsyła m.in. do wyrazu „orphnē”, oznaczającego – tak ważny w lirycznym świecie Gąsiorowskiego – mrok²⁷.

5

Właściwa narracja w książce o powstaniu poprzedzona jest kilkoma mottami, fragmentami tekstów Italo Calvino, Andrzeja Zieniewicza, potem, po pierwszym wierszu, Aleksandra Wata. Gąsiorowski nie stroni od wskazówek swego poetyckiego rodowodu: wywodzi się z „ciemności” Przybosa (PPP, s. 37), za mistrzów uznaje Norwida i Peipera (PPP, s. 71). Lekcje w szkole awangardy przełomu lat dwudziestych i trzydziestych są faktem. Teraz jednak istotne byłoby przywołanie uwagi Eliota: prymarną cechą „prawdziwej poezji” jest najpierw

27 Obszerną analizę mitu przedstawiał już Cezary Rowiński (*Orfeusz i Eurydyka. W: Mit – człowiek – literatura*. Red. S. STABRYŁA. Warszawa 1992, s. 105–132). „Lira Orfeja” pojawia się w fascynującej Gąsiorowskiego poezji Norwida. Spoglądając na teksty współtwórcy Orientacji: w *Tonącym morzu* z 1967 roku odnajdziemy np. wiersz *Orfeusz*, w tomiku *Wyspa oczywistości* z 1972 roku *Powrót Orfeusza*.

możliwość odczucia, a potem zrozumienia (TCz, s. 6). Dlatego wiersz ma być wyjściem z „mrocznej krainy Condillacowskich posągów” (TCz, s. 128). Bohater *Pierwszego świata...* zdobył już doświadczenie zmysłowe („doświadczenie zewnętrzne”), w konfrontacji obrazów i językowych metafor czas na racjonalizację i próbę scalenia. Czas na zakończenie kolejnego etapu wędrówki w poszukiwaniu sensu. *Pierwszy świat...* jest wierszem charakterystycznym dla lirycznej praktyki Gąsiorowskiego, jest ogniwem w jego własnej poetyce wyzwolonej wyobraźni, która preferuje zestawienia odległych obrazów, chwilowych skojarzeń. Często przy tym stosuje formuły dialogowych nawiązań – wobec czytelnika, ale i wobec autorów przywoływanych w tekście.

Co najistotniejsze: metaforyka wierszy Gąsiorowskiego ma wyrażenie „wielkoawangardową” proveniencję, korzysta z filtrów nurtu „wyobraźni wyzwolonej”. Spójrzmy: „puste okno powietrza – witraż z pływających wiatrów” (*Canto II*), „Ptak – dłoń uchylana i zaciskana na krtani powietrza” (*Pamięć*). W tym wypadku format wiersza Peiperowskiego – w zestawieniu „niedyskursywnym” – określa formułę przywołanych (wynikających z siebie) obrazów. Jak w znanym, publikowanym na łamach „Zwrotnicy”, a potem w tomiku A, wierszu *Ulica*:

Ulica.

Dwa prostokąty z cegły na prostokącie z betonu.

Hymn pionu.

Przez rogatkę z dachów światło się przemycą,

złodziejom dnia – kara²⁸.

Albo w *Mieście*:

Niebo:

karta tytułowa zaginionej książki²⁹.

Definicyjną kumulację odnajdziemy na przykład w wierszu Wojciecha Kawińskiego (dedykowanym Jerzynie) z debiutanckiego *Ziarna rzeki*:

28 T. PEIPER: *Pisma wybrane...*, s. 270.

29 Tamże.

Roślina – to próba żyjącej zieleni
 Żelazo – rdza we wnętrzu gliny
 Ptak śliski oddech nieba
 zapadający we wzroku

Dom rodzinny sprzed półwiecza –
 to garść pamięci
 zawiązana szronem

Nasze sekundy poznania –
 to przelot deszczu
 to cień leszczyny na policzku
 imię³⁰

Podobnie bezpośrednich (komponowanych na zasadzie równania) poszukiwań metaforycznych w *Pierwszym świecie...* już nie będzie. Ale i tak prym w zamierzonym i zrealizowanym koncepcie wiedzy wizualizacja. Korzenie wierzby (uskrzydłonej, nad podwórkiem), „wiedzą za dużo”, wiedzą więcej od nas o śladach Historii. Dalej – w tej zmiennej

30 W. KAWIŃSKI: *Nazywanie*. W: TEGOŻ: *Ziarno rzeki*. Warszawa 1967, s. 37. Ilustracyjne przykłady – według formuły autorskiej – „błyszczących ramek schludnego, wypracowanego porównania czy metafory”, pochodzące m.in. z wierszy Mieczysława Stanclika, Macieja Z. Bordowicza, Janusza Żernickiego, Stefana Połoma i Bohdana Zadury, zestawiał Stanisław Barańczak we fragmencie *Homo definiens* (zob. S. BARAŃCZAK: *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 111–116). Ale to również kwestia – powtórzmy za analizującym innowacje Peipera Janem Brzękowskim – „rozwinętego i zmetaforizowanego dopowiedzenia” (J. BRZĘKOWSKI: *Poezja integralna*. W: TEGOŻ: *Wyobrażenia wyzwolona...*, s. 19). Definitywność i schemat dopowiedzeniowy wnikały nawet w prozę autorów hybrydowego kręgu, przykładem *Orkiestranci*: „Równina, sucha pajda chleba posmarowana grubo upałem”, „[...] niebo – arkusz rozpalonej blachy” (M.Z. BORDOWICZ: *Orkiestranci*. Warszawa 1974, s. 6, 9). Górę wezmą jednak porównania w rodzaju: „Poranek jak płynny metal wlany w nieregularną formę ulic...” (M.Z. BORDOWICZ: *Longplay*. Warszawa 1977, s. 318). Warto też zwrócić uwagę na metaforyczne przeniesienia znaczeń w rodzaju: „W centrum miasta tarło ludzkie; gigantyczna żywa prądnicą. W biały dzień rozbłyśkują sekundy jak zapałki. [...] Spłoszone ptactwo zerwało się z okolicznych drzew, uderzyło w biały arkusz nieba niczym drukarskie czcionki” (M.Z. BORDOWICZ: *Duchota*. Warszawa 1988, s. 5).

perspektywie dołu i góry – pojawi się płomień bez dna, ujrzymy groby „skłębiające się w stada”. W wierszu Gąsiorowskiego „obrazy [...] / ciemność w słowa łączy”, a spajający metafory w siedmiu strofach tekst – przywołajmy *Metaforę terażniejszości* Peipera – przekształca „rzeczywistość doznań”. Bohater pozostaje w „raju faktów” i „piekle możliwości” najlepszego ze światów. Swojego podwórka nigdy nie opuści.

6

W dedykowanym Gąsiorowskiemu wierszu z 1967 roku Ryszard Krynicki notował:

[...] przeciwko komu powstaje i naprzeciw
komu wybiega – ten wiersz, nadzieja i
obawa przed jej spełnieniem. Wiersz o tyle nieprzemijający,
że –
nienapisany³¹.

Coś z tego zgrzytu i dwuznaczności „nieprzemijania”/„nienapisania” przez cały czas towarzyszy liryce autora *Podjęcia bieli*. W notatkach Gąsiorowski przelewa na papier osobiste rozterki (kiedyś oznajmiał zresztą, iż „u dobrego poety zawsze związek między słowem i życiem jest bardzo silny i ścisły, codzienny, nie »świąteczny«”³²), chce podrzucić czytelnikowi własny klucz. Opowieść narracyjną spleta z wierszami, umieszcza sygnały autointerpretacyjne, wskazujące konteksty obrazów poetyckich. W dopiskach do wierszy informuje o nowej redakcji, umieszcza sygnały adresowe. Zestawia – to jego formuły – sny, zjawy, do-opisy (swoje utwory wciąż nazywa „wierszykami”), publikuje zapisy surowe, stylistycznie i redakcyjnie – zaznaczmy – nieszlifowane.

31 R. KRYNICKI: ***. W: *Wnętrze świata. Antologia poetycka kręgu Orientacji 1960–1970*. Red. J. LESZIN-KOPERSKI. [Wybór i oprac. K. GĄSIOROWSKI, Z. JERZYNA, R. KRYNICKI, J. LESZIN-KOPERSKI, A.K. WAŚKIEWICZ]. Warszawa 1972, s. 95. Wiersz – przez autora przeredagowywany – w innych edycjach pozbawiony jest dedykacji (por. R. KRYNICKI: *Pęd pogoni, pęd ucieczki*. Warszawa 1968, s. 10; *Niepodlegli nicości. Wybrane wiersze i przekłady*. Kraków 1989, s. 6; *Magnetyczny punkt. Wybrane wiersze i przekłady*. Warszawa 1996, s. 11). Tę kwestię sygnalizuje także Leszek SZARUGA w: *Dochodzenie do siebie. Wybrane wątki literatury po roku 1989*. Sejny 1997, s. 190–193.

32 K. GĄSIOROWSKI: *Norwid wieszcz-sufler...*, s. 142.

Czy „rozrachunek” Gąsiorowskiego jest zaproszeniem do debaty? Chyba nie. Siedemdziesięcioletni pisarz wyłuszcza swe racje, przekonania, „mówi sobą”. Powiada, iż pisząc i zestawiając wiersze oraz noty o powstaniu, czuł napięcie podobne temu, jakie towarzyszyło przygotowaniu tomiku debiutanckiego (PPP, s. 103). „Kiedy pisałem wierszyki składające się na ten rozdział [*Strome głogi* – P.M.], byłem (ja, potem uchodzący za beneficjenta PRL-u) trzydziestokilkuletnim, bezdomnym, bezrobotnym, hm, lirykiem [...]” (PPP, s. 108). Gąsiorowski opowiedzieć chce (musi?) o sobie „późniejszym”. Rozrachunki ze współczesnością są w jego przypadku nieuchronne (od – na przykład – uznania Bohdana Urbankowskiego za „pisarza nieprzeciętnego”, do wspomnienia głosów sprzeciwiających się przyznaniu Lesławowi M. Bartelskiemu Krzyża Komandorskiego z Gwiazdą (PPP, s. 72, 74)³³. Notuje:

Mimo wszystko, co bym o sensowności czynnego udziału w historiach politycznych sądził (jeśli się miało jakiś wybór!), dałem się wtedy wciągnąć. Podałem Diabłu palec. No i zapłaciłem za to. Właściciele prawdy wygnali mnie tubylca, także z literatury. Nie tylko z Historii, nie tylko z pogody [...]³⁴.

PPP, s. 217

33 Na listę osób z tej grupy, odznaczonych Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski, Krzyżem Komandorskim oraz Krzyżem Oficerskim zwracano uwagę m.in. w „Gazecie Wyborczej” z 7 czerwca 2002, „Tygodniku Powszechnym” 2002, nr 25. Wymieniając liczbę publikacji wyróżnionych przez Prezydenta RP autorów, Andrzej Dobosz ujawniał: „I oczywiście ani linijki opublikowanej poza cenzurą. [...] Na temat ich dzieł nie wypowiadali się nigdy Błoński, Flaszen, Kijowski. [...] Cała grupa już dawniej została solidnie wyorderowana. [...] Nie tylko Herbert, ale i Miron Białoszewski żadnych orderów za życia nie dostali” (*Stuch absolutny, pamięć zaczyna zawodzić* w cyklu „Tygodnika Powszechnego” *O wszystkim*).

34 Gąsiorowski pełnił obowiązki redakcyjne w „Widzeniach”, „Orientacji”, „Współczesności”, „Poezji”, „Literaturze”. W 1984 roku przyjął funkcję prezesa Oddziału Warszawskiego reaktywowanego przez władze komunistyczne Związku Literatów Polskich. Był także warszawskim radnym. Zob. obszerny zapis rozmowy *W tej spowiedzi otwierają się przepaści*. Rozmawiał K. SZYMONIAK. „Nowy Nurt” 1994, nr 11–13 (zwłaszcza cz. 2). Pełniąc obowiązki gospodarza debaty o najnowszych książkach poetyckich, oznajmiał: „Została zerwana komunikacja narodowa na poziomie kultury, zerwana zasada głębokiej wspólnoty, która wymaga odzewu. O wiele głębiej to sięga niż konflikty polityczne, środowiskowe czy pokoleniowe. [...] Gry polityczne rozbiły już rozbite środowisko” (*Rok poetycki. Dyskusja*. „Poezja” 1987, nr 3, zapis z grudnia 1986).

Wspominam o tym również dlatego, że w ostatnich latach zasadą pisarstwa autora *Pierwszego świata...* stała się szybka reakcja na wydarzenia społeczne i polityczne, wiersz zyskał znamiona zapisu „sejsmograficznego”, inspirowanego agencyjnymi wiadomościami poetyckiego sprawozdania, które nie stroni od – posiłkującej się ironią – interpretacji i oceny. Ma też rację Andrzej Zieniewicz, twierdząc, iż w późnych wierszach Gąsiorowskiego coraz mniej paradoksów, coraz więcej natomiast „mówiącego człowieka, po prostu”³⁵.

Opowieść o formacji, do której Krzysztof Gąsiorowski należy, jest historią plakatowych manifestów, politycznych i ideologicznych serwitutów, zobowiązań. Ale jest również – co w niniejszym rozdziale chciałem zasygnalizować – opowieścią o etycznych konsekwencjach przełomów Historii, a potem – artystycznych projektach realizowanych w „trudnej rzeczywistości”. Realizowanych z rozmaitymi konsekwencjami – zarówno estetycznymi, jak i etycznymi.

35 A. ZIENIEWICZ: *Intruz niezbędny*. W: K. GĄSIOROWSKI: *Biedne dwunożne mgły. Wiersze z nieopublikowanych tomików: „Kirke”, „Cztery tysiące lat snów erotycznych”, „Treny boże”, „Gorgona, mamka bogów”, „Gemmy w kości policzkowej”, „Moja stara, naga maszyna do pisania”, „Panienki na imieninach”, „Pijaństwo z rudą”, „Dwa gołębie temu (aporie)”, „Pasterz kryształu (S.F.)”*. Wybór Autora i E. POŚPIECH. Gdańsk 2001, s. 159. Porównując wiersze, zob. zbiór: *Moja stara naga maszyna do pisania i panenki na imieninach*. Toruń 2009.

ROZDZIAŁ CZWARTY

Ruchome granice mitu Wokół *świecenia* Wojciecha Kawińskiego

1

Wojciech Kawiński należy do grona poetów, którzy co jakiś czas powracają do formuły *ars poetica*, chętnie taki właśnie tytuł nadając swym autotematycznym utworom. Nie obawiają się przy tym „ciężaru tradycji”, powtarzania gestów, patosu czy kreacyjnego posągowienia – sztuka poetycka jest dla nich czymś, co wciąż wymaga i wymagać będzie rozsądnych bilansów i rzetelnych sprawozdań, jest wyzwaniem oraz zobowiązaniem, które nie przewiduje radykalnej, obrazoburczej „odmowy odpowiedzialności”.

Kawiński od lat – do czego wypadnie za chwilę powrócić – próbuje zatem mierzyć się z podstawowymi pojęciami i kategoriami sztuki lirycznej: wyobraźnią, metaforą, techniką utrwalenia doświadczonej rzeczywistości, możliwościami języka. W debiutanckim tomiku pisał:

– Obrazy wynikają z oślepienia
Gdy stoisz pośrodku nurtu
W zapachu ognia i zmierzchu
Nad syczącą zatoką piasku

– Nie ma wtedy słów ani symboli
[.....]¹

1 W. KAWIŃSKI: *Oślepienie*. W: TEGOŻ: *Narysowane we wnętrzu*. Kraków 1965, s. 13. Jeżeli nie zaznaczyłem inaczej, wiersze cytuję według edycji *Pod okiem słońca* (Kraków 1980). Dalej, odsyłając do tej pozycji, po oznaczeniu skrótowym POS podaję numer strony, zawierającej wybór tekstów z książek wydawanych przez poetę w latach 1964–1979 oraz zestaw utworów w momencie publikacji nowych.

„Ja” będzie unieruchomione, niczego tu nie widać: liryczny bohater nie wkłada w usta – jak Mickiewiczowski Pielgrzym – „palca zdziwienia”, tkwi natomiast „z palcem na ustach”. Zwyciężyło „za-nie-mówienie”: gdy oczy nie widzą (albo w zapisie bez tytułu inc. „spod nóg ucieka morze” bezradnie „widzą tylko / zamyśl krajobrazu”), pozostaje „czucie” i triumfująca wyobraźnia, która zestawia metafory żywiołowe. Ostatecznie przetrwa „ślad kaleki” czy też – tak jest w *Przypomnieniu* z tego samego tomiku – „krucha pieczęć” ciała. Zawsze jednak pozostaje znak – lekturowe wyzwanie i zadanie do rozwiązania:

– pisk gałązki – i wypowiedziane
nie znaczenie – nie dźwięk –

niemy
znak
w powietrzu²

„Dotykalne słowo” rozpoczynało wiersz, kończy znów „niemy” znak, co więcej: sytuowany „napowietrznie” – w czymś ulotnym, ale wciąż niezbędnym do życia. To fragment mnożący przeczenia („**nie** znaczenie” – „**nie** dźwięk” – „**niemy**”), jakby fonicznie „sprowokowane” przez uprzednie słowo „wypowiedziane”, a w nim zawarte: powiedziane, wiedziane i dziane. Kawiński chętnie sięga po cząstkę przeczącą: w *Krzyku II* „śniłem **nie**powrót”, „**nie**przebudzenie” (s. 23), w *świeceniu* pojawia się „dno **nie**śnienia”, zagadkowa płaszczyzna ostatnia, i jest też „bezsen” (POS, s. 22). Podobne formy – jawnie bądź skrycie przeczące – mobilizują poetyckiego odbiorcę, wywoławszy uczucie niepewności i niestabilności utrwalanych wrażeń.

Powiadał Hugo Friedrich, iż w nowoczesnej liryce „Okruchy obiektywnego, normalnego świata wprowadzane są o tyle tylko, o ile poprzestają na funkcji uruchamiania przekształcającej wszystko wyobraźni”³,

2 W. KAWIŃSKI: *Znak*. W: TEGOŻ: *Narysowane we wnętrzu...*, s. 26.

3 H. FRIEDRICH: *Liryka europejska XX wieku*. W: TEGOŻ: *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*. Przeł. i opatrzyła wstępem E. FELIKSIAK. Warszawa 1978, s. 208.

ważna jest przy tym technika ujęcia, strukturyzacja lirycznej wypowiedzi i liczą się – co będzie miało fundamentalne znaczenie dla neoawangardy, a co jest dziś istotnym dopowiedzeniem – „formy widzenia” współczesnego świata ujęte w nowej stylistyce doskonalonych mediów. Czym jest wyobraźnia w autotematycznej refleksji Kawińskiego? Mierzy się z tą kwestią wiersz *Do wyobraźni*: jest ona instancją, dzięki której można w ogóle mówić, pozostaje niewidoczna, choć wydaje się, że wszystko w transpozycji rejestrowanych obrazów umożliwia. W anaforycznym wyliczeniu wiersz ten odkrywać ma jej możliwości, skoro wyobraźnia: przenosi, daje, odsłania, zapisuje, a potem – znika, tkwi, rysuje „nowe znaczenia” (zatem Jest i nie-Jest, pozostając w stanie permanentnej „gotowości”).

Sygnalizując te kwestie, sięgam po wiersz, który w twórczości Wojciecha Kawińskiego należy do osobistych, lirycznych „prób całości”:

świecenie

Prześniłem dzień
chłodny jak pęk owoców
prześniłem własny cień
podarowany nocy
Prześniłem ciebie małą
córkę bez imienia
co stoisz niby skała
na dnie mego nieśnienia
I was bolesne sznury
nerwów osamotniałych
i ciebie gniewie który
jesteś już dźwiękiem stopniałym
Prześniłem własny upadek
do słów władców iluzji
co dają tylko rady
i widzą sens w aluzji
Prześniłem piasek drogi
na szlakach bezimiennych
i dym i dom ubogi
któremu byłem wierny

Prześniłem ciebie nie śniąc
 matko cicha jak świt
 a tobie poro zbyt wczesna
 wysłałem spóźniony list
 Granica mitu ruchoma
 przekracza kraje odległe
 a nam zostają słowa
 i czyny (nie) podległe
 Ale i je prześnimy
 w ciężkim obłoku ziemi
 aby doczekać zimy
 o której nic nie wiemy

Mniej niżli mogę znam
 i trzymam w sobie tę pamięć
 która zadaje kłam
 blaskom świecącym jak diament – ⁴

2

Od pierwszych wersów poddajemy się dziennie-nocnemu rytmowi zmian (dzień – noc – świt), wpisaniu w plan doświadczenia jednostkowego, ale i kulturowej symboliki. Wiersz podzielony jest na dwie części, choć pierwsza mogłaby zostać posegmentowana – odrębność sygnalizują duże litery – na strofy czterowersowe. W opublikowanym układzie „scalone”, tworzą jednak stroficzny blok utrzymujący miarowy rytm lirycznego wyznania i naszej lektury⁵.

4 Pierwotnie wiersz ukazał się w tomiku *Śpiew bezimienny*. Kraków 1978, s. 92–93, widniała pod nim data „I 1978”. Tu cytuję utwór według tomu *Pod okiem słońca*, w którym: w wersji 14. zamiast „stóp” poeta wprowadził rzeczownik „słów”, w wersji 22. zamiast epitetu „błada” – „cicha”, a w wersji 30. zamiast epitetu „szarym” – „ciężkim”. Chociaż na 22. stronie znajduje się nota: „W niektórych wierszach w tym wyborze autor poczynił drobne poprawki, niemające zasadniczego wpływu na wymowę utworów”, korekty w *świeceniu* warto uwzględnić. Utwór *świecenie* nie znalazł się w publikacji *Ciało i duch. Wiersze nowe i wybrane*. Toruń 2003, ze *Śpiewu bezimiennego* uwzględniającej jedynie *Rodzinę*, (***) inc. „staram się aby”) oraz *Z listu*.

5 Analizując *Historię* Baczyńskiego, Janusz Sławiński zwracał uwagę na „przytłumienie granic międzyzwrotkowych” w pierwszej strofie: „Ciągłość wypowiedzi”

W początkową partię tekstu, od wersu „Prześniłem dzień” do „wysłałem spóźniony list”, wpisany został czas przeszły. Czy „prześnienie” aktualizuje tutaj sens „przespania” (czegoś) – nieobecności, nieuczestnictwa, a przenośnie – pasywności i dystansu (bo przecież nie pojawia się – raczej egzaltowane – „**wy**śniłem”, lecz „**prze**śniłem”)? W zwykłej *bezsenności* wprowadzone było oznajmienie: „Śpisz w dzień / a wyrzwasz się / do realnego nikąd / w nocy [...]” (POS, s. 148) – tutaj dzień jest **przespany**, noc zaś jest czasem potencjalnego działania. Akcent pada więc na proces, finalną sumę czynności i nawarstwiających się zdarzeń. W cytowanym wierszu pojawia się „próchno **przyśnione**” – kolejny wariant w czasownikowym i odczasownikowym rejestrze (szczególną wymowę zyska samo „**prześwietlanie**”).

Dzień był „chłodny jak pęk owoców” (chłód – orzeźwienie? dystans?). Nie o smak tutaj chodzi, lecz o pewne obrazowo-sensualne niedookreślenie, sygnał wywoławczy. Wskazane za chwilę „dno nieśnienia” będzie strefą ukonkretnienia doznań, potencjalnej racjonalizacji. Dwuznaczną grę jawy i snu, efektownie operując paradoksem, wykorzystywał wcześniej Stanisław Barańczak:

Zbudzony w jeszcze głębszy sen, bo w jawę
udzielną wszystkim i rozrzućną
na wszystkich, kruszę jeszcze w palcach próchno
przyśnione, kruszę światło niebieskawe,

co prześwietlało moje kości. [...]
[...] Tak się więc tka płótno

dnia, przeplatając jedną nitkę drugą.

dzi może być rozumiana jako wykładnik jednolitej tonacji uczuciowej, gdy utajony układ stroficzny odpowiada rozmaitości elementów określających sytuację »ja« lirycznego” (J. SŁAWIŃSKI: *Krzysztof Kamil Baczyński: „Historia”. W: Liryka polska. Interpretacje.* Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Gdańsk 2001, s. 433). Trzy pierwsze czterowersowe części były w tym wierszu odrębnymi zdaniami, ostatnia natomiast została „złamana” na dwa zdania, których funkcjonalną opozycyjność Sławiński w swoim szkicu rozpatrywał (s. 436–437). Wspomniane tu „przysłumienie granic” kolejnych strof liczy się w wierszu Kawińskiego, autora rezygnującego – co jest jeszcze jednym sygnałem uspołnienia, choć nie zespolenia fraz – z interpunkcji, lecz nie rezygnującego z rymiki.

W ogniu pytań krzyżowych, w tym piekącym siewie
ziarn piasku pod powieki, budzić będę długo

mój sen do jawy głębszej [...] ⁶.

Noc i sen nie pozwalają niczego ukryć, docierają do prawd najgłębiej skrywanych, ale ucieczka kończy się – przewrotnie – powrotem⁷. Do tych pogranicznych obszarów Kawiński powracał nieco inaczej: na przykład w *mieście powtórnie ujrzanym* mieszkańcy „trzymają się / pazurami wytyczonych granic dnia i nocy” (POS, s. 195), ale są oni ludźmi innymi – „nowymi”, pamięć natomiast dramatycznie walczyć musi z czasem (kiedy „śniesz znowu przeszłość”⁸). W tekstach autora *Pod okiem słońca*, we śnie, pojawia się spadająca gwiazda, „czarny kwiat o woni / bolesnego snu” (ŚB, s. 13), „ziemia skażona snem” (ziemia-matka, *Tematy które wracają*, s. 11), a świt ma „metaliczny smak”. Te graniczne strefy, przejścia, oniryczne iluzje i możliwości sprawdzenia doznań realnych intrygują Kawińskiego i właśnie w liryce, metaforycznych obrazach, usiłował będzie poddawać je weryfikacji.

Bohater liryczny dramatycznego wiersza Barańczaka został prześwietlony, rozpoznany „totalnie”. Motyw przeszywanego światła, prześwietlania (oczywiście bez sensów polityczno-milicyjno-polityjnych) i samego świecenia powraca w tekstach Kawińskiego, nie dziwi więc tytuł wyboru wierszy *Pod okiem słońca*. W *Konstrukcji* czytamy: „Odmierzalność granic: widzieć / ale nie być obecnym.

6 S. BARAŃCZAK: *Zbudzony w jeszcze głębszy sen*. W: TEGOŻ: *Korekta twarzy*. Poznań 1968. Cyt. według TENŻE: *Wiersze zebrane*. Kraków 2007, s. 34.

7 Czytając m.in. *Sztuczne oddychanie*, Krzysztof Biedrzycki notuje, iż noc w wierszach Barańczaka „posiada charakter totalny” (K. BIEDRZYCKI: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 18). Charakterystyczne pod tym względem są fragmenty *Hymnu wieczornego*: „I powiedz powiedz nam czemu ślepniemy / czemu głuchniemy i jesteśmy niemi / gdy czarnym gipsem maskując twarz ziemi / zapada noc // [...] // Ponad dachami ponad oddechami / Ponad domami i ponad dymami / Ponad głowami i ponad słowami / Zapada noc / Zapada noc / Zapada noc” (*Hymn wieczorny*, cyt. według S. BARAŃCZAK: *Wiersze zebrane...*, s. 156, 157). Wyliczeniowe sekwencje „wyczerpują się”, pozostaje jedynie zdanie monotonnego, obezwładniającego powtórzenia i słowo ostatnie, zamykające całość – noc („noc” z ideogramem „o” graficznie rzeczywiście zamkniętym oraz – być może – ilustrującym w środku pełnię księżyca).

8 W. KAWIŃSKI: *Między północą a świtem*. W: TEGOŻ: *Śpiew bezimienny*. Kraków 1978, s. 18. Przy dalszych cytatach z tomu podaję skrót ŚB i numer odpowiedniej strony.

[...] / Skóra próchna dwoista / niech świeci” (POS, s. 27), w *Drzwiach prześwietlonych*: „Kropla krwi paruje. Wiatr słony / zamyka lekkie, prześwietlone drzwi” i pojawia się ten drugi – „śniący zmianę” (POS, s. 52). W *Konturach* noc jest „bezgwiezdna i jasna”, sen „jasny” (POS, s. 90–91). Ze „świeceniem” wiąże się szczególne prześwietlenie – „od wewnątrz” („Grabarz ptaka Syn gwiazdy / Prześwietlony [podkr. – P.M.] własną krwią”⁹) i obraz zatrzymany w demaskującym spojrzeniu („ten człowiek świeci [podkr. – P.M.] / siwymi włosami / ale uśmiech jego / jest grymasem lisa / czyhającego na ptactwo z kurnika”, *Wiem że*¹⁰). Siwe włosy (dostojność wieku, doświadczenie, dojrzałość) oraz wyraz twarzy stają się tutaj od razu materiałem osobistej „klasyfikacji”, a „świecenie” siwych włosów pozostanie w tej psychologicznej demistyfikacji znakiem „pustym”.

Zestawiane przykłady ewokują zasadnicze pytanie: czy sny układają się w kartotekę naszej podświadomości? Jaką rolę spełniają w zdobywaniu podmiotowej samowiedzy? Jedne przecież zostają, inne pochłonąć musi niepamięć. Kawiński oznajmi stanowczo: „I snów nie gromadzimy w sobie. A jawa / i tak nas przeżyje” (POS, s. 13). Sny odchodzą ze śmiercią, są – wraz z nieujaśnianymi przemyśleniami dnia – najbardziej intymnym przedmiotem posiadania. „Prześnienie” więc to szczególnie pojęta (wyobrazona) droga do zrozumienia, rozpoznania znaków i znaczeń naszej obecności, droga do interpretacji oznaczającej samowiedzę, także poprzez wędrówkę w „świecie na opak” (bynajmniej nie w sowizdrzańskim sensie – Kawiński jest generalnie poetą powagi, skupienia i „refleksji ostatecznej”).

3

Wiersz *słowa i czyni* rozpoczynało pytanie: „Ze snu, / ale z którego?”, dalej pojawiało się następne: „Z cienia, / czy z jego bezmiaru?” (s. 174), a końcowy fragment wybrzmiewał w szczególnym „współgłosie”: „Z tego, / co jest i co będzie? // W radości, trwodze, / legendzie...” (POS, s. 175). „Legenda” jest ostatnim ogniwem łańcucha pytań. W sekwencjach lirycznych Kawińskiego powraca zatem kwestia niemocy i nierozstrzygalności: „noc się wahała / a dzień nas omijał” (POS, s. 58), w para-

9 Zob. TENŻE: *Narysowane we wnętrzu...*, s. 25.

10 TENŻE: *Wiem że*. W: TEGOŻ: *Miłość nienawistna*. Kraków–Wrocław 1985, s. 59.

lelnych wersach inicjujących kolejne strofy *monologu idącego* „nic nie jest pewne”, „nic nie jest wiadome”, „nic nie jest nasze”, „nic nie jest czarnym światłem” (POS, s. 97). W *kiedyś, gdzieś, coś*: „nie wiem kiedy to było”, „nie wiem czy coś się stało”, „nie wiem czy jeszcze jestem”, „nie wiem czy to ma sens”, „nie wiem czy z dwojga złego” (POS, s. 215). Wątpliwości i mnożone w kolejnych wierszach pytania nie przyznają racji bytu poznawczej bierności, koncentrują czytelniczną uwagę przede wszystkim na kwestii obecności podmiotowej. Pierwszoosobowa perspektywa modeluje obraz lirycznych zapisów Kawińskiego, w których pojawiają się „inni”: nieraz mowa tu o przyjaźni (** inc. „staram się aby”, *Do przyjaciół*), niekiedy o osobności i anonimowości. Ale „Ja”, świadomie sytuując się wobec innych, pewników poszukuje w sobie (także wcieleniach sobowtórów, lingwistycznych replikach, czy też obserwowanych powieleniach retorycznych formuł).

Drugi uczestnik komunikacyjnego zdarzenia „wymusza” nawet gatunkową specyfikację – w *świeceniu* pojawia się „spóźniony list”, a poetyckich listów napisze Wojciech Kawiński niemało¹¹. W odpowiednim momencie skojarzenie dźwiękowe „listy”/„liście” ukaże osobiwą moc przemijania i unieważniania zdarzeń (*liście, listy bez adresu*):

Jawi ci się twarz tej
której imienia już nie pamiętasz.
I chwila złocista
załudnia milczącą wyobraźnię.

Sekundy spadają z tynku ścian
jak liście
w urojoną przestrzeń.

POS, s. 216

11 Już w pierwszym tomiku znalazł się tekst *Z listów do poety* („Do poety...” będzie zresztą kierował numerowane listy kolejne); w *Narysowanym we wnętrzu* – *List* oraz *List chorego*; w *Ziarnie rzeki* – *List nie wysłany*; w *Śpiewie bezimiennym* – *piętnasty list do ciebie, odwiedziny albo trzeci list do nieobecnej, z listu oraz szkic do listu; List; po twoim wyjeździe w Widoku z okna. Listy odnajdziemy w Miłości nienawistnej oraz Twojej nocy bezsennej*.

Kwestia porozumienia, skutecznego kontaktu przewrotnie osiąga wymiar klasycznego paradoksu: „Zbliżyamy się do siebie wciąż / I jest to pogoń nadaremna” (POS, s. 52). A jeśli pojawi się „druga strona światła”, to grozi od razu... spopielenie. Pozostaje zamierzenie, plan, dążenie i finałowe niespełnienie.

Oczywiście, w niektórych tekstach pojawia się także zabieg transpozycji ról, gdy Ja = Ty, którego sens będzie uchwytany w powiązaniu ze wspomnianymi wcieleniami sobowtórowymi. Posiadając „samoświadomość obecności”, „ja” istnieje w swoich replikach – fizycznym potwierdzeniem obecności staje się choćby cień. Jednak po wyzbyciu się cienia (liryczny bohater *świecenia* odbiera go dniu, a ofiarowuje nocy) ginie sobowtórowy ślad, jedna z form owego potwierdzenia. Pozostaje niemoc (zegarowa pętla skończoności) i zarys potencjalnych zdarzeń:

Na jasnym kole wisisz co sekundę
i krok twój zwraca się przeciwko tobie,
śniącemu zmianę.

POS, s. 52

Po wynotowaniu form czasownikowych i odczasownikowych („wisisz”, „zwraca się”, „śniącemu”) zorientujemy się, że wszystkie zwrócone są „przeciwko” lirycznemu bohaterowi, sytuowanemu na granicy jawy i snu czy inaczej: wobec jawy i wobec snu.

Przeczytawszy *świecenie*, zapytamy: Co ostatecznie zostało „prześnione”? Adresatami są tutaj ludzie (w zmiennym planie „mikrooglądu” – ciało oraz emocje), ale i rzeczy. Kolejne wersy odślaniają rodzinny wymiar lirycznego rozrachunku: prześnione zostały córka (unieruchomiona, stale obecna) i matka, w innym miejscu – dym oraz dom. Ów „dom ubogi” jest zresztą ukrytym w wyliczeniowym toku punktem wyjścia, dopiero potem życie bohatera lirycznego wypełniły „szlaki bezimiennie”. W wierszu już *chłód* również pojawia się świecący dom, ale i „daleki, nieznany” ojciec, „bliski” brat (POS, s. 214). Obydwaj milczą – głos ma jedynie krzew (jak dom w *świeceniu* opatrzony epitetem „ubogi”), przepowiadający koniec. W finale znów pojawi się „wirująca” krew, która „wie prawie wszystko” (POS, s. 214). Przestrzeń zewnętrzna znika z utrwalanego obrazu, to w nas tkwi kod przyszłości. Adresatem – niewymienionym jeszcze przeze mnie – jest bowiem

czas. A przy tym, jak pisze James Gleick, „przyszłość wciąż nadchodzi wcześniej, niż się jej oczekuje”¹².

Do podjęcia pozostają „słowa i czyny” – zapewne i te pierwsze, i te drugie (nie)podległe. Kresem ma być zima, „o której nic nie wiemy”, która może być tutaj – a wiadomo, iż jest to trop w tradycji wykorzystywany i wciąż ponawiany – synonimem śmierci. Owszem, byłaby zamknięciem konkretnego roku, „mrozącym” ostatnie dni, ale w wierszu, po wszystkich rozważaniach o tym, co już się dokonało, o zasadach istnienia, oznacza raczej kres egzystencji. Jest mimo wszystko „doczekiwana” (jak we frazeologicznym zwrocie „doczekać późnej starości”).

Sensualną rekonstrukcję dnia przynoszą *Trzy głosy*:

Dzień powtórzony
tylko jeden raz.
Wyraźny blask pogody, wyraźne
niebo nad szarością murów,
stół, krzesła, tapczan, książki
u wezgłowia, ten uśmiech niepowrotny,
ten dotyk zatrzymujący każdą myśl
o odejściu, zapach skóry i słońca,
ściany zapełniające się pierwszym chłodem.

POS, s. 92

Powtórzenie – pojęte jako funkcja pamięci – mogłoby ocalić (i scalić) świat intymnych wartości, ale nasz (tj. każdego człowieka wrzucanego w byt) moment „tutaj” jest obecnością czasowo dookreśloną, wciąż replikowaną:

Mała chwila bez imienia,
Zapisz mnie jako jedno z ziaren
Opadających w gardło ziemi.

POS, s. 92

12 J. GLEICK: *Szybciej. Przyspieszenie niemal wszystkiego*. Przeł. J. BIEROŃ. Poznań 2003, s. 87.

W *świeceniu* pojawiła się „córka bez imienia”, „bezimienne szlaki”, w przywołanym cytacie – „mała chwila bez imienia”. W wierszu *do poety list siódmy* czytamy: „W pamięci wieloimiennej [podkr. – P.M.] / zmieniałeś się jak pismo / tej samej dłoni” (POS, s. 203). Umykająca chwila jest krokiem ku nieistnieniu, uświadomiona – potwierdza na krótko podmiotową obecność, dlatego w *Konwulsjach* Kawiński notuje:

Na pewno usłyszają nasze
szamotanie.

Startymi na pył wargami będziemy
szeptać rozpadłe już imiona. Kłaseć
głowy na gęstym nocy pniu
i wyłamywać
kamienne sztachety ogrodu
rękami
które do nas nie należą.

POS, s. 59 ; podkr. – P.M.

A jednak – starte wargi, rozpadłe imiona nie oznaczają końca. Skoro gra toczy się między bezimiennością i wieloimiennością, powracamy do sygnalizowanego na początku problemu sygnatury, opozycji nazwanego i nienazwanego, istniejącego materialnie (fizycznie sprawdzalnego) bądź w postaci obrazów wyobraźni.

Z intertekstowego spłotu wyłaniają się oto dwa wiersze. Od razu liryczny tekst Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Bez imienia*:

Oto jest chwila bez imienia:
drzwi się wydęły i zgasły.
Nie odróżnisz postaci w cieniach,
w huk w ogniu jasnym.

Wtedy krzyk krótki zza ściany;
wtedy w podłogę – skałą
i ciemność płynie jak z rany,
i w łoskot wozu – ciało.

Oto jest chwila bez imienia
wypalona w czasie jak w hymnie.
Nitką krwi jak struną – za wozem
wypisuje na bruku swe imię.

listopad, 15 XI 41 r.¹³

Przypominam go w całości, gdyż owe trzy strofy unaoczniają rejestr kluczowych słów wiersza Kawińskiego. W strofie Baczyńskiego pojawia się nitka krwi, a – jak pamiętamy – Kazimierz Wyka zauważył, iż to właśnie od tego wiersza „łańcuch skojarzeń dotyczących krwi” obrazowanych w nitce, nici, szwie będzie w tekstach autora *Mazowsza* dominował¹⁴. Jednak wcześniej, w *Koncertcie*, Baczyński pisał tak: „Teraz tylko gwiazdy przez okno tłumaczą się niejasno / i sypią światła suche – kaligraficzne krople krwi”¹⁵ (a w cytowanych *Drzwiach prześwieatonych* Kawiński eksponuje właśnie kroplę krwi). Wyka notuje, iż wiersz *Bez imienia* „godzien jest miana epitafium dla takiej śmierci, którą zabrali ze sobą na całe życie ci, co ją widzieli”¹⁶. W wierszu Baczyńskiego pojawia się krew zabitych, słusznie przy tym badacz zwraca uwagę na rezygnację z estetyzacji, przytaczając ważny „przypis” Baczyńskiego:

Widziałem i ja tę chwilę. Ciężki samochód wiozący „coś”. Za nim lejąca się ciurkiem krew. Oto chwila bez imienia i żyjąca we wszystkich czasach, mimo że ja widziałem ją w określonym wycinku czasu¹⁷.

Dopowiedzmy: oto chwila, która jest w racjonalnej niedookreśloności i niepojętości kresem, nagłym wykluczeniem.

13 K.K. BACZYŃSKI: *Bez imienia*. W: TEGOŻ: *Wybór poezji*. Oprac. J. ŚWIECH. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989. BN I, 265, s. 62-63.

14 K. WYKA: *Baczyński i Różewicz*. Kraków 1994, s. 121-124.

15 Tamże, s. 122.

16 Tamże, s. 38.

17 Tamże, s. 37.

Warto też wskazać drugi punkt odniesień – *dom św. kazimierza* z tomu w *błyskawicy* Józefa Czechowicza (1934), ważny także dlatego, iż prowadzi nas ku lirycznym zapisom Cypriana Kamila Norwida. Rozpoczyna go wers z kolejną chwilą czegoś pozbawioną: „spokojnie miękko świeci chwila bez godziny”¹⁸. Poeta inicjował nim będzie wiersz bez tytułu (to także pierwszy wers ostatniej strofy), rozpoczynając kolejne części innymi frazami z tego właśnie wiersza Czechowicza: „bór iskrzy się sosnami patrz gwiazda źródłana”, „poranek płoty naprzeciw szyn kolejowych płatowisko”, „południe przechodzi tędy śpieszy się na zachód”¹⁹.

Kawiński wykorzystuje w metaforycznych kompozycjach siłę paradoksu (w *świeceniu* np. „ciężki obłok ziemi”), częste jest przenoszenie właściwości przedmiotów i znaczeń („gniew” – „śnieg stopniały”), operuje przestrzenią – dół (dno, upadek) i góra („dym”). Paradoksy? – litery rozsypane na pustych stronach (*Zwykła bezsenność*). Leksykalne dominium Kawińskiego nie jest nazbyt obszerne, dzięki temu od lat wykorzystuje poeta możliwość badania wytrzymałości „słów i znaczeń” konsekwentnie, z iście laboratoryjną systematycznością dociekań. Chętnie prowadzi liryczną opowieść, wykorzystując w obrazach somatyczne części – organizm funkcjonuje we fragmentach, które zostają zespolone z mapą przedmiotów, współtworzących doznawany przez podmiot świat. W konsekwencji pojawia się doznanie braku porządku, symptomów jakiejś siły scalającej, rozsypki. Spójrzmy na obrazy inne: „W cieniu żywej skały / odpoczywają moje kości” (POS, s. 92), w *** inc. „Nad morzem gór”: „Usta pękają bez ciosu, kości murseją bezwolnie, / krew ma zapach siarki; chwila niecierpliwa / stoi przed murem prochu...” (POS, s. 60). Inaczej wygląda rzecz cała z perspektywy tej drugiej osoby. W *kiedyś, gdzieś, coś* zapisze kolejną wątpliwość: „nie wiem czy jeszcze jestem / chociaż mnie widzisz całego”

18 J. CZECHOWICZ: *Wybór poezji*. Oprac. T. KŁAK. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1985. BN I, 199, s. 87; podkr. – P.M. W aneksie do tej edycji pojawia się również wersja respektująca normy ortograficzne: „Spokojnie, miękko świeci chwila bez godziny, / Twarz opada nad książką – rosa – może granat” (s. 170–173, pierwodruk: „Zet” 1932, nr 13). Kawiński wybiera oczywiście zapis z tomu, odpowiadający jego własnym normom lirycznej notacji.

19 W. KAWIŃSKI: *** (*J. Cz. 1903–39*). W: TEGOŻ: *Obrót koła*. Łódź 2008, s. 21 (pod wierszem rok 2005).

(POS, s. 215). Ostatecznie powtórzmy: „I nie my, ale nasza wirująca krew / wie prawie wszystko”.

4

Te wiersze rejestrują szeroką skalę stanów emocjonalnych: nerwy, gniew, w niektórych momentach – spokój, cierpliwość. Kwestię fundamentalnej wątpliwości Kawiński notuje właśnie z nieco prowokującym spokojem: „Ale coś można o tym powiedzieć”. Z niewypowiedzianym poradzić sobie nie można, to słowa wprowadzić mogą jakiś racjonalny porządek (czy choćby złudzenie porządku, wymagające dalszych dociekań). Powiedzieć zatem chciałby, próbuje, podejmuje starania. Jeśli tak, w grę wchodzić będzie sekwencja lingwistycznego rozrachunku, tych „zapośredniczających” możliwości języka kontratakującego. W *trzech głosach* pisze:

Milczę, gdyż nie jest to chwila do zwierzeń.
Żyję. Widocznie
jeszcze nie stałem się zbędny
w tych, a nie innych okolicznościach.

Przestrzeń oddala się ode mnie.

POS, s. 93

W tekście *pięć wierszy na jeden temat* (POS, s. 96):

Milczenie
jest potwierdzeniem i obecnością:
Kto milczy i nadśluchuje kroków dnia i nocy
bywa wyniesiony
ponad szare fale.

W *nie jesteś sam*: „próbujesz nieudolnie milczeć / ale nie jesteś sam” (POS, s. 107), w *bezsłowności* zestawia Kawiński ważne dla swych zapisów słowa kluczowe, spajając somatyczność naszej obecności ze światem współobecnym rzeczy:

sina palma dnia
rozprysła się nad tobą

lęk wyrasta z gwieźdnego pnia
i czaszkę otacza i szyję

sznurujesz buty usta są nieme
wiatr burzy włosy pamięć
znów drąży

słowa mi nie zapiszesz popiołów tej ziemi
tamtej nocy
nie przywołasz snami

na stole chleb gazeta
zarys dłoni otwarty list

za oknami trwający dźwięk
w tobie krew toczących się sekund
szary bezwład przedmiotów puste wargi nic

POS, s. 101

Czy wystarczy aluzja, czy spełnia się ona w ramach wypowiedzeniowego „tylko” czy „aż”? Świadomość roli struktur „głębszych”, stref podświadomości, świata symboliki onirycznej jest wyzwaniem dla próbującego scalić swój świat racjonalisty. I tu pojawia się nadzieja na rozstrzygnięcia – pierwszoplanową rolę przejmuje mit. Opowieść o sobie – w lirycznych sytuacjach rekonstruowana – jest każdorazowo w języku mitologizowana, mit formuje materię tekstu życia i literackiego utrwalenia, sztuki życia i sztuki słowa. W jednym z wywiadów Miron Białoszewski, pytany o początki twórczości, powiedział: „To tak jak z wiecznością. Albo ze sobą w ogóle. Ja mam niby początek i będę miał koniec, ale nie przeżyłem początku i nie przeżyję końca”²⁰.

20 To, w czym się jest. Rozm. A. TRZNADEŁ-SZCZEPANEK. „Twórczość” 1983, nr 9.

Kawiński opowiada właśnie o tym, co „pomiędzy” wskazanymi granicami, o pewnikach i złudzeniach:

Przechodzę przestrzenią
głębszą niżli pamięć

nie jestem pamięcią nie dbam
o cudze milczenie

Nawet
gdyby mnie nie było
tutaj i tam

sprawy i fakty
miałyby swoją powierzchnię
i swoje dno

*** inc. „Wypowiadam szeptem”; POS, s. 190

Czy wskazane tutaj „dno” jest tożsame z „dnem nieśnienia” w *świeceniu*? Czy są „blaski świecące jak diament” z ostatniej strofy *świecenia*? Zwraca w niej uwagę porządek rytmiczny (6 + 8 + 6 + 8) oraz głoskowe „wyrównanie” – „m” pojawia się w każdym wersie (3 + 3 + 1 + 3), umieszczane pomiędzy długo wybrzmiewającymi samogłoskami, z tą długością zresztą artykulacyjnie rywalizujące w wygłosie. Stan posiadania wyrazi koniunkcja „znam / i trzymam”. Diament, minerał szlachetny i najtwardszy, krystalizujący się w głębinnych pokładach skalnych, tak wyraziście obecny jest w naszej literaturze, a kojarzony bywa od razu choćby z dwoma literackimi odniesieniami: Norwidowskim, a potem w *Popiele i diamencie* Jerzego Andrzejewskiego (ponieważ łacińskie *diamentum* znaczyło ‘niepokonany’, znów powraca zatem kwestia siły i samozaparcia w czasach trudnych wyborów). Utwór *świecenie* można postrzegać jako wiersz intymny, ale można również – w szerszej, nie tylko pokoleniowej roli – rozrachunkowy, dzięki symbolice końcowej partii, skoro pamięć „zadaje kłam / blaskom świecącym jak diament” (POS, s. 161). Blask nic nie znaczy, jest ułudą, niczego pod nim nie ma, to jedynie blask „zewnątrzny”, w finale najważniejsza będzie pamięć, spełniająca swą rolę w gestach sprzeciwu, choć – czytamy wprost – nie rozpoznana do końca, pamięć

w nas i poza nami, pamięć faktów i pamięć psychicznych „powi-
doków”, współgrających lub niemożliwych do scalenia fragmentów.
Także pamięć sprzężona z marzeniami sennymi, symboliką utrwa-
lanych i odrzucanych obrazów. A wszystko to mogło być (było – jest –
będzie) prześnione. To w *Obrocie koła* znajduje się wiersz dedyko-
wany „Rówieśnikom”, a w nim część:

drzwi się otwierają, wiatr je otwiera, ażeby
uobecnić siebie –

nie rok, nie dwa, i nie fragment wieku
nas łamie;
ktoś już nasze imiona na nicość przekuł,
przy przestrzennej bramie –

tak słowa zawiązują nam pętlę u szyi,
biorąc odwet;
nie umiem tego prześnić, bo wszystko się myśli,
w jawie nie-od-rodnej²¹

5

Dość osobliwie formułował kiedyś ocenę twórczości autora *świe-
cenia* Leszek Żuliński: „[Kawiński – P.M.] zawsze zaskakiwał mnie
ową metafizyczną moskitierą, która odgradzała go od świata zbyt
wulgarnego reizmu”²². Ale też krytyk, w tym samym tekście, powia-
dał, iż Kawiński jest „konkretny” w obserwacji i rejestracji niebez-
pieczeństw naszego czasu²³. Z podobnym wyważeniem proporcji będą
mieli komentatorzy problem: z jednej strony wskazując galopady
wyobraźni, z drugiej – konkret przedmiotu i sytuacji.

W wywiadzie dla „Kierunków” Wojciech Kawiński zwracał uwagę,
iż jest drukowany mimo „hermetyczności, suchości, nawet ponurości”
swoich tekstów. Był przekonany, że człowiek musi znaleźć sposoby, by

21 W. KAWIŃSKI: *Po spotkaniu*. W: TEGOŻ: *Obrót koła...*, s. 36.

22 L. ŻULIŃSKI: *Pomiędzy dziś a zawsze*. W: TEGOŻ: *Mity konieczne*. Łódź 1989,
s. 200.

23 Tamże.

„zachować suwerenne wnętrze duchowe”²⁴. W tej kwestii – a to nuta optymizmu dla wielu brzmiąca obco – poezja coś jeszcze może zrobić, pozwala myśleć o niezależności, podmiotowej indywidualności i nadziei na porozumienie w dialogu. Dzięki konkretnym egzystencji, będącym zadaniami dla wyobraźni i... pożywką mitów.

24 Ocalić swoją prawdę. Rozm. K. KANIA. „Kierunki” 1985, nr 12. W dużej mierze wywiad dotyczył „kondycji” polskiego życia literackiego po roku 1981. Zob.: *Odległości nieposłuszne*. Rozm. T. WYRWA-KRZYŻAŃSKI. „Poezja” 1988, nr 9. Krytycy rozmaicie mierzyli się ze wskazywaną przez samego autora „ponurością” wierszy – po przeczytaniu *Białego miasta* Zdzisław Zygmata konstatawał na przykład, iż zawarte w tomiku wiersze ostatecznie nie dają wyrazu pesymizmowi (Z. ZYGMA: *Anonim w dłoniach miasta*. „Poezja” 1975, nr 5).

ROZDZIAŁ PIĄTY

„Miazga zdarzeń”

Tekst i konteksty *Młota* Andrzeja K. Waśkiewicza

1

Liryczna twórczość Andrzeja Krzysztofa Waśkiewicza, niejako „automatycznie”, wiązana jest z programem formalistycznym. W każdym razie program ów stał się ważnym punktem odniesienia dla opisu poetyckiego dorobku autora *Tożsamości*¹.

Retrospektywne tomiki Andrzeja K. Waśkiewicza (przykładem są *Suwerenne państwo obłoków*, *Horyzont zdarzeń*, *Widmowe światło wspólnoty*) przynoszą poetycki zarys biografii. Oczywiście, nie o dokumentacyjny rejestr zdarzeń będzie w nim chodziło, lecz o obraz, który w splocie wyobraźni i pamięci (metafory i faktu) odsłania prążyć osobistego doświadczenia. Skąd wypływa ono w przypadku Waśkiewicza? Pamiętając o komentarzach autora, krytycy zwracali już na to uwagę: z doznania rzeczywistości ruin, utrwalonego w migawkach pejzażu wojny i późniejszej, trwającej przez lata, pustki².

1 Ponieważ rejestr poetyckich druków Waśkiewicza obejmuje dziś także edycje bibliofilskie, odnotujmy wszystkie arkusze i tomiki: *Wstępowanie*. Zielona Góra 1963; *Strefa pamięci*. Zielona Góra 1965; *Dziedzictwo*. Warszawa 1966; *Przestrzeń po człowieku*. Poznań 1967; *Próba uzasadnienia*. Zielona Góra 1970; *Zapis z nieobecności*. Warszawa-Zielona Góra 1971; *Tożsamość*. Warszawa 1973; [wiersze w:] S. SŁOOCKI: *Malarstwo*. Zielona Góra 1975; *Bezsenna jawa*. (Wiersze 1962–1976). Zielona Góra 1977; *Bezimienna nadzieja*. (Wiersze z lat 1966–1978). Kraków 1980; *Mirbad*, 7. Warszawa 1991; *Suwerenne państwo obłoków* (wiersze 1970–1992). Warszawa 1994 (powielony rękopis: *Suwerenne państwo obłoków*. Wersja próbna. Gdańsk 1992); *W granicach doświadczenia*. Zielona Góra 1994; *W odwróconej przepaści*. Gorzów 1996; *Młot*. Gdańsk 1996; *Miasto (notatki)*. Gdańsk 1998; *Horyzont zdarzeń*. Cztery poematy. Zielona Góra 1999; *Widmowe światło wspólnoty* (wiersze 1962–2001). Wybrał i wstępem opatrzył A.K. WAŚKIEWICZ. Warszawa 2001; *morena, zima*. Gdańsk 2002; 5 III 1953, 2150 (z aneksów do poematu „Mirbad, 7”). Gdańsk 2003; *Sekwencje i inne doświadczenia dawne i nowe*. Toruń 2005; *Sny, doświadczenia, epifanie*. Gdańsk 2006.

2 Zob. M. KISIEL: *Symbolizm egzystencjalny*. W: TEGOŻ: *Od Różewicza. Małe szkice o poezji*. Katowice 1999, s. 99–104; L. ŻULIŃSKI: *Odwracanie przepaści*. W: A.K. WAŚ-

Sięgam zatem po tekst, który zezwoliłby na przypomnienie projektu Waśkiewicza z lat sześćdziesiątych (pośrednio także realizacji Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”), a który przede wszystkim umożliwiłby wskazanie rozrachunkowych dominant tej konsekwentnie rozwijanej twórczości.

Młot

a ty z tej próżni

czy usłyszałeś głosy co ci powiedziały
czy mówiły językami czy tylko ciemnością
ptasi świergot roślinne trwanie miazga
zdarzeń i wielkie ciemne pulsujące
nic – ponad horyzontem

suwerenne państwo obłoków i trup
doświadczenia jego zwłoki
płyną za tobą w gęstym od wrzawy powietrzu
pośród krzyżujących się fal radiowych światła które niesie
pośłanie
od śmiertelnych
– tak jak ty –
galaktyk

głos byłby wybawieniem gdybyś mógł doświadczyć
skrytą w ptasim świergocie i roślinnym trwaniu
pierwszą przyczynę
lub choćby trwające
w neutrinowym strumieniu
świadeństwo wspólnoty

czemu drwisz

to już się nie powtórzy: po latach doświadczeń
porzuconych nadziei (które zapomniałeś)
nocy krótkich jak mgnienie i nagłych poranków
jak darowana szansa – nic nic trwające
wielkie nic

kiedy ta próżnia

ptak woła: jeszcze nie czas nie czas jeszcze
abyś kres dojrzał z ciemnego nieba
zstępują obłoki; świetliste; przez moment
trwają w bezruchu; białopióre; potem
wiatr je rozwiewa pustoszeje ciemny
błękit wiszący nisko nad ziemią która
zdaje się powtarzać milczące
ślady ich przejścia jak gdyby czekały
– ziemia i niebo – błyskawicy która
zszyje rozdarte

ptak krzyknął i umilkł

nie drwi

w samo południe jasne światło pada
prosto na ziemię zaciera kontury
drzewa zrzucają liście ptaki się gromadzą
gotowe do odlotu

powtarzalny rytm
zdarzeń i twoja przypadkowa kiedyś darowana
obecność (powtórz
nigdy się nie wypłacisz) w błysku ocalenia
części większej niż całość
: żdźbło
trawy
: ślad
przejścia obłoku
: ślad

który odcisnąłeś w twardym jak kryształ powietrzu
w zdaniu
jak świergot ptaka urwany na nagle wnoszącym się tonie
już go nie pojmiesz

w drzewach
(które zrzucają liście) płynie
twoja krew
ptak
krzyczy twym głosem

z ciebie

obraz wyświetla się w powietrzu: twoja
twarz już w rozkładzie gdy mięso odpada
od kości
: świeci
biała kość jak czaszka z Lubaantuna (zwana
Czaszką Przeznaczenia) wyświetla w swym wnętrzu
Wzgórze Czaszki i umarłego na tym wzgórzu pochody
światła i tłumne pochody
idących ku zatracie

szczytujący w błękit
dół
wapna

ciemne głosy

bezlístne drzewo w mgle wieczoru ptak
który krzyczy skwir skwir jakby zapowiadał
świat w świata okrwawionym łonie

skryty w ciemnościach ptak drzewo na wzgórzu
sprzeczne zeznania o ostatnich słowach
które zostały

jakby można było

zszyć co rozdarte

— — —

widok pustoszejący z dala od widzących
doświadczenie które umarło cię i wielkie ciemne pulsujące

nic – ponad horyzontem

IX-X 87³

2

Liryka Waśkiewicza odkrywa i stara się „rozsupływać” trudne spłoty biografii i wyobraźni. Zauważmy zresztą: nierzadko budzą nasze zdumienie utrwalone w świadomości epizody sprzed lat, które – mamy prawo tak myśleć – zaistniały zbyt wcześnie, by przejść przez sito racjonalnego porządku pamięci. Czy rzeczywiście owe sytuacje spoza familijnych opowieści trwają w nas od początku do końca, wyczekując jedynie na katalizator kolejnych doświadczeń? W rejestrowanych przez doskonalącą się pamięć dziecka fragmentach, później – bywa że jedynie łudzących autentyzmem – refleksach wspomnień, górę biorą strefy nieciągłości. Pośród nich znajdują się jednak „prześwietlone” kadry, z których wprawdzie nie można odtworzyć biografii kompletnej, ale które – we fragmentarycznych sekwencjach – zdeterminują jej obraz ostateczny.

3 Cyt. według: A.K. WAŚKIEWICZ: *Młot*. Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki. Gdańsk 1996 (suplement publikacji *Czterdzieści wierszy. Almanach „Biblioteki Rękopisów”*). Pierwodruk czasopiśmienniczy: „Integracje” 1995, z. 30. Tekst ukazał się w tomikach: *Suwerenne państwo obłoków (wiersze 1970–1992)* (Warszawa 1994), *Wodwróconej przepaści* (Gorzów 1996), *Horyzont zdarzeń. Cztery poematy* (Zielona Góra 1999). Autor dokonywał nieznacznych, „technicznych” korektur. W stosunku do wersji z *Wodwróconej przepaści* różnice redakcyjne wiążą się z wprowadzeniem myślników w wersach: „nic – ponad horyzontem”, „– tak jak ty –”, „jak darowana szansa – nic nic trwające”, „– ziemia i niebo – błyskawicy która”, nadto dwóch „wersów-pauz” w partii końcowej. Przecinek po epitecie „białopióre” (zapewne wynik błędu drukarskiego) w edycji *Młot* zastąpiono średnikiem. Dwuwiers „obraz / wyświetla się w powietrzu: twoja” (tak jest również w *Suwerennym państwie obłoków*) przybrał postać jednej linii tekstu. W wersji „jak można było” pojawiła się partykuła -by („jakby [...]”). W *Horyzoncie zdarzeń*, po zdaniu „trwają w bezruchu” w miejscu średnika pojawił się dwukropek.

Niektórzy poeci kręgu Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”, pośród nich Waśkiewicz w stopniu najwyższym, są tego świadomi, z myślą o owych „prześwieconych kadrach” zestawiają liryczne ślady realnego oraz imaginowanego doświadczenia (w *Neurytach* Janusza Żernickiego czytamy: „Gdzież moje dzieciństwo? Nawet tu wyświetlone przez nieuwagę jak klisza [...]”⁴). Potwierdzenie przyniosły zwłaszcza poetyckie „re-konstrukcje” *Miasta*. Wcześniej, w ostatnim fragmencie *Mirbadu*, 7, usłyszeliśmy wyznanie bohatera: „[...] patrzyłeś w wielką milczącą twarz ruin które / idą za tobą” (M, s. 46)⁵. Usłyszeliśmy, gdyż milczenie przełamują słowa, układane (niekiedy w długich, innym razem maksymalnie skondensowanych frazach) w tekst poetyckiej syntezy, warunkowanej miejscem i czasem bilansu – osobistego, pokoleniowego. Syntezy poetyckiej, która prowadzić ma bezpośrednio ku „szyfrowi egzystencji”.

W przywołanym tekście *Młota* nie powiedziano nic o ruinach, które tak często pojawiają się w metaforach Waśkiewicza; brak tu tego – po lekturze komentarzy wydawałoby się, że wręcz nieodłącznego – elementu jego rozrachunków⁶. Ale jest to kolejne „świadcstwo ocalenia” nurtu rozrachunkowo-refleksyjnego, komponowane z wizyjnych obrazów, splecione z konkretnym wierszem przedstawiciela krytycznej szkoły „symbolizmu egzystencjalnego”; co ważne: zyskujące rangę poematu i zbliżające się – tonem, kompozycją, doniosłością rozrachunku – do formy traktatowej. Zasadnie, czytając zbiór *W odwróconej przepaści*, a wcześniej publikując syntetyczny szkic o tej poezji, Marian Kisiel wskazywał czterech patronów liryki Waśkiewicza: Tadeusza Peipera, Juliana Przybosa, Jana Brzękowskiego i... Bolesława Leśmiana⁷. Rzeczywiście, grono awangardystów wzbogacone być musi – a *Młot* nie jest tego jedynym przykładem – o nazwisko Leśmiana.

4 J. ŻERNICKI: *Neuryty*. W: TEGOŻ: *Wędrowiec z Tężniopolis*. Wrocław 1998, s. 234.

5 *Mirbad*, 7 oraz *Miasto* (notatki) cytuję według odnotowanej w przyp. 1 edycji: A.K. WAŚKIEWICZ: *Horyzont zdarzeń...* Dalej posługuję się skrótami, odpowiednio M oraz Mn. Podaję numer strony.

6 Zob. teksty ogłoszone w „Autografie” (2002, nr 1) po ukazaniu się *Widmowego światła wspólnoty*: J. KUROWICKI: *Jak nie zmienia się świat* oraz B. KIERC: *Podobny do świata*. Zob. również J. KUROWICKI: *Ruiny jako prywatna świętość*. W: TEGOŻ: *Pochwała dystansu. Eseje i czytanki o Salonie kultury i codzienności*. Warszawa 2001, s. 203–210.

7 M. KISIEL: *Metafizyka i eschatologia*. „Śląsk” 1997, nr 2. Zob. TENŻE: *Poezja jako sposób istnienia*. „Integracje” 1995, z. 30.

Tak, plan poetyckich deklaracji odkrywa często swe „ruchome granice” – poza deklaracjami pisarzy, poza wizerunkiem szkicowanym przez zafascynowanych manifestami krytyków.

Kisiel notował:

[...] bardzo silnie internalizowana przestrzeń kresu, końca, upadku, zagłady, śmierci staje się pretekstem do ponownego wyartykułowania Leśmianowskiego (a poniekąd Heideggerowskiego) programu egzystencjalnej „zgromy nagłych cisz”⁸.

Milczenie ruin, „milczące ślady”, głos, który potwierdzać ma istnienie – wszelkie foniczne znaki są tutaj integralną częścią planowego, egzystencjalnego rozliczenia oraz wzmacnianego wizyjnymi obrazami wątpienia i ostrzeżenia.

4

W *Młocie* ważne są relacje osobowe „ja” – „ty”, wpisane w cytowany utwór Leśmiana oraz tekst autorski. Waśkiewicz stosuje bowiem w swoich poematach „transpozycję ról”, wprowadzając drugą osobę (liczby pojedynczej). Można odnieść wrażenie, iż intymne doświadczenie staje się wówczas uogólnieniem, zwłaszcza gdy frazy przybierają postać apostrof, uwznioślających ton wypowiedzi.

Pięć części tekstu Waśkiewicza – w ramach poematowej całości – zyskało sankcję ograniczonej samodzielności dzięki „pociętemu” finałowi Leśmianowskiej *Dziewczyny*. Można snuć dywagacje, czy każdy kolejny fragment *Młota* w sposób bezpośredni koresponduje z przywołaną częścią, ostatecznie najważniejsze będzie właśnie brzmienie całego cytowanego wersu. Pierwsze wersy piętrzą tutaj czasowniki, sekwencje pytań rozpoczynają się od – wprowadzającej stan niepewności – cząstki „czy” („czy”: usłyszałeś – powiedziały – mówiły). Czas przeszły, inicjujący tekst w ten właśnie sposób, sugeruje pytanie o to, czy „coś” się w ogóle wydarzyło, a dalej – pytanie o rangę zdarzenia, czyli wagę i konsekwencje.

Niepewność wpisana jest w sferę dźwiękową, wszak chodzi o wybrzmiewające „głosy”. Ze strefy niedopowiedzeń, spoza zapisywa-

8 TENŻE: *Metafizyka i eschatologia...*

nych wersów – tak przypuszczamy – wyłonić się powinien jakiś tekst. Pytanie o „głosy” dotyczy znaków: czytelnego przesłania werbalnego oraz nieczytelnej (aktywizującej ważną dla tego tekstu wyobraźniową sferę ikoniczną) ciemności. „Głos byłby wybawieniem” – czytamy w strofie trzeciej, głos materialnie potwierdzający obecność. Zostaje więc zarysowana realna groźba: triumf nicości właśnie tam, gdzie poszukujemy pewników bytu.

Pamiętamy, w Leśmianowskiej *Dziewczynie* rozbrzmiewał „głos”, tu pojawia się zwielokrotnienie – mowa o „głosach”. W wersie trzecim rozbrzmiewa „ptasi świergot”, później powróci wołanie ptaka i „świergot ptaka”, wreszcie dramatyczny obraz ptaka „krzyczącego twym głosem”. Pierwszą strofę zamyka sensualna klamra dźwięku („czy usłyszałeś...”) i wzroku („nic – ponad horyzontem”). W niej zawiera się zestawienie „roślinnego trwania” z „miazgą zdarzeń” oraz osobliwa wizualizacja pulsującego, pisanego małą literą, „nic”. Leśmian wskazuje „próżnię”, Waśkiewicz trzykrotnie powtarza „nic”, z epitetowym wzmocnieniem: „trwające”, „wielkie”.

Świat objawia się tutaj w zestawieniach antynomicznych: ciemność (łańcuch epitetów: ciemne, ciemnego, ciemny, ciemnościach) – biel, rzeczywistość – imitacja, góra (ptaki, obłoki, niebo) – dół („roślinne trwanie”). W perspektywie wzrokowej dominuje dał (linia horyzontu) i góra (plan nieba), co pozwala zestawić – odnoszące się do odczucia realności istnienia – obrazy przyziemności i wszechświata, kosmosu. Niebo jest zresztą symboliczną sceną, gdy ciemność się „intensyfikuje” lub rozjaśnia (obłoki „światliste”, „białopióre”, oczekiwanie na błyskawicę, „jasne światło”, „błysk ocalenia”).

5

Niebo i ziemia, wyobrażenia i konkret doświadczenia... W perspektywie eschatologicznej pojawia się znak równania, „śmiertelność” przypisana jest do makroświata galaktyk i mikroskali jednostkowej obecności:

suwerenne państwo obłoków i trup
doświadczenia jego zwłoki
płyną za tobą w gęstym od wrzawy powietrzu

pośród krzyżujących się fal radiowych światła które niesie
posłanie
od śmiertelnych
- tak jak ty -
galaktyk

Koniecznością egzystencjalnego odkrycia jest tutaj „pierwsza przyczyna” – prazasada, praźródło. *Summą* naszego doświadczenia okazuje się „miazga zdarzeń”, zdiagnozowana, oznajmiona, wymagająca – tak można przypuszczać – pożądanej kontrreakcji. Co pozostaje po owej jednostkowej obecności? „Odcisnięty” w powietrzu ślad (ezoteryczny), ale i zdanie. A to właśnie kwestia drugiego zestawienia: wyobraźni i konkretnego doświadczenia, możliwości artystycznej artykulacji i racjonalizacji świata. Etyka nie porzuca estetyki, nie można ich postrzegać w laboratoryjnej izolacji⁹.

Przywołując książkę Hugona Friedricha i zastosowaną w niej, przy opisie liryki Charles’a Baudelaire’a, kategorię „pustej” transcendencji (czy też – „pustej idealności”), Jacek Trznadel pisze: „pustym symbolem okazuje się mur i głos dziewczyny za nim (*Dziewczyna*), niemożliwa chęć »dosięgnięcia innej jawy niż jawa istnienia« (*Elias*), czy ziele nieśmiertelności – praktycznie nieosiągalne, a etycznie zakładające egoizm (*Dwaj Macieje*)”¹⁰. Nic, nicość, nieistnienie, niebyt – te słowa,

9 Przy okazji: spośród wielu intertekstowych spłotów uwagę zwraca „tęcza na burzy”, przywołująca poemat Juliusza Słowackiego *W Szwajcarii* oraz wiersz Juliana Przybosa z *Rzutu pionowego* (pierwotny druk: „Twórczość” 1951, nr 1), w którym czytamy: „jadę, / by doścignąć widok znikły z jego oczu, / uniesiony przez światło na zawsze...”.

10 J. TRZNADEL: *Wstęp*. W: B. LEŚMIAN: *Poezje wybrane*. Oprac. J. TRZNADEL. Wyd. 2. Wrocław 1983. BN I, 217, s. LIV. Zob.: H. FRIEDRICH: *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*. Przełożyła i opatrzyła wstępem E. FELIKSIĄK. Warszawa 1978. Kwestie interpretacyjne *Dziewczyny* podejmowała ostatnio, przywołując m.in. koncepcję Tymoteusza Karpowicza z tomu *Poezja niemożliwa*, Agnieszka IZDEBSKA (w: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Red. B. STELMASZCZYK, T. CIEŚLAK. Kraków 2000, s. 31–43). Karpowicz, przywołując *Topielca* i *Dziewczynę*, notował m.in.: „Znów »niepochwytności« udało się wyjść cało, ale za cenę jakby ją znieważającą: by się ocalić musiała nałożyć czapkę-niewidkę. Mechanizm niepochwytności odśladania jednak swoją tajemnicę: ustalić to zabić. Opisać to za trzymać, zniszczyć eidos opisywanego obiektu, eidos, które wiecznie

jak wiadomo, stały się fundamentalnymi kategoriami Leśmianowskiego świata. I ten punkt odniesienia, z myślą o dokonanym niegdyś rozrachunku z symbolizmem, ma dla Waśkiewicza kontekstowe znaczenie. Michał Głowiński stwierdzał, iż: „nicość, ujmowana w kategoriach przestrzennych i skojarzona ze śmiercią, jest podstawowym czynnikiem w Leśmianowskiej ontologii negatywnej”¹¹. Dekomponując sferę widzialności, dotknąwszy rewersu bytu, ciemnej strony zjawisk, Waśkiewicz ociera się o „metafizykę mroku”.

Niewątpliwie: o wiedzę tutaj chodzi, a dokładniej o pragnienie posiadania wiedzy bezwzględnej. Pragnienie, które jest zamiarem, inspirującą częstką humanistycznego projektu. Niespełnioną? Po lekturze *Młota*, z myślą o odwołaniach do *Dziewczyny*, Bogusław Kierc konstatował:

Młot u Leśmiana i u Waśkiewicza jest emblematem pragnienia, żeby wiedzieć na pewno. Chciałoby się powiedzieć: jest pragnieniem zgęstniałym do postaci młota. Ale jest także (i tym samym) narzędziem, instrumentem doświadczenia. Jest jednym z atrybutów Męki Pańskiej. W tym sensie jawi się jako symbol niewiary i nieufności¹².

Leśmian oznajmia, iż bracia zbadali mur „od marzeń strony”. Gdzie znajdowali się uprzednio, przed podjęciem czynu? Oto szczególna sytuacja „wiary w sny”. Czy głos znajduje się po stronie doznania realnego, czy wybrzmiewa w strefie marzeń? Powiadając, iż marzeń strona może być materialna, Michał Głowiński wskazuje założoną przez Leśmiana dwuznaczność¹³.

Podobna strategia sugestywnej dwuznaczności nie jest obca Waśkiewiczowi. W jednej z sekwencji *Mirbadu*, 7 bohater znajdzie się pod rozświetloną kopułą. Trudno rozstrzygnąć, czy jest to doznanie chwili

jest w ruchu”. (T. KARPOWICZ: *Zapodzione penetracje*. W: TEGOŻ: *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław 1975, s. 46).

11 M. GŁOWIŃSKI: *Poezja przeczenia*. W: TEGOŻ: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981, s. 136.

12 B. KIERC: „Doświadczenie które umarło cię”. „Autograf” 1997, nr 2. Cyt. według TEGOŻ: *Moje kochanki*. Wrocław 2001, s. 38–39.

13 M. GŁOWIŃSKI: *O języku poetyckim Leśmiana*. W: TEGOŻ: *Zaświat przedstawiony...*, s. 99.

li, czy też trwająca kontemplacja – błysk olśnienia (implozja światła) znosi opozycje, jakby wskazując drogę ku istocie uniwersum. Może jednak nasza obecność pozostawia realne ślady, choćby racjonalnie niepojęte, jak w owym obrazie „twardego jak kryształ powietrza” z *Młota*. Cena realności jest oczywiście wysoka, dlatego próżnia „nie drwi” – to, co prawdziwe, osiąga egzystencjalny wymiar tragizmu.

Waśkiewicz zestawia „Wzgórze Czaszki” z „Czaszką Przeznaczenia”. Odbywa się tutaj swoista projekcja napowietrznego hologramu. Ponieważ w poemacie pojawia się „Wzgórze Czaszki”, Kierc – zastanawiając się w przywołanym fragmencie nad „funkcjonalizacją” młota – przywołać musi obraz Męki Pańskiej. W tej części *Młota* projekcja spleta przyszłość z chrześcijańską symboliką poświęcenia i cierpienia. Ale myśl o odkupieniu i wybawieniu nie znajduje realnego potwierdzenia: unicestwienie dokonuje się tak w wymiarze jednostkowym, jak i symbolizowanej śmierci na Wzgórzu Czaszki (najpierw widzimy drzewa zrzucające liście, potem „bezlistne drzewo” krzyża), oraz – w planie Wielkiej Historii – anonimowej śmierci „tłumnych pochodów”. Przywołajmy stosowny fragment *Mirbadu*, 7:

umierałeś w kampuczy w dallas i na wzgórzu
 czaszki wołałeś
 uwolnić barabasza ty przebiłeś
 bok umarłego na krzyżu by sprawdzić
 czy już się dokonało [...]

M, s. 7

W utworze *Młot* wprowadzona została tzw. Czaszka Przeznaczenia z Lubaantun. Pobudzała wyobraźnię fantastów, intrygowała badaczy kultury: być może – zastanawiano się – pomagała przepowiadać przyszłość? (wszak istnieje hialoskopia, „technika” wróżenia z luster, kryształowych kul itp.)¹⁴. Co jednak pewne: kryształ górski, z którego

14 Trwają spory dotyczące pochodzenia czaszki, czasu jej powstania (znaleziona w 1927 roku), techniki rzeźbienia, wreszcie – funkcji w obrzędach magicznych (religijnych). Czaszka powstała z jednego kawałka kryształu górskiego, jest doskonale „wygładzona” – być może obrabiano ją diamentem lub ścierano piaskiem. Według właściciela Fredericka A. Mitchella-Hedgesa miała ucieleśniać „wszelkie zło”. Cała ta sfera wątpliwości nie jest tu najistotniejsza, choć o niej pamiętać trzeba. Liczy się ów przedmiot wpisany w metaforę światła, śmierci i – ostatecznie – symboliza-

czaszkę wykonano, pozwalał na wykorzystanie „gry światła”, otwierał pole wyobraźni wpatrującego się w przedmiot (pocięta podstawa czaszki tworzy pryzmat). Tu staje się elementem sugerowanych pytań o pewność, przeczcucie, scalające symulacje pamięci.

7

Wers *Dziewczyny* kończyć powinien znak zapytania („A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?”¹⁵), lecz w „segmentowanej” cytacji Waśkiewicza („a ty z tej próżni /czemu drwisz /kiedy ta próżnia /nie drwi /z ciebie”) nie zostaje on umieszczony. Raz jeszcze przywołam słowa Kierca: „Młot [...] kontempluje sytuację, w której Leśmianowskie zdanie pytające staje się formułą doświadczenia momentalnego. Mniej ostrożnie powiedziałbym: mistycznego”¹⁶. Może w rozproszonej cytacji, na chwilę, przestaje być konieczny, pojawia się bowiem – bezpośrednio – sytuacyjne oznajmienie: „z ciebie”? W przypadku autora *Młota* interpunkcja zyskuje szczególną moc „zadaniotwórczą” i pojęciową. Istotne jest dla niego – oparte na konstrukcji eliptycznej – zaproszenie do gry wyobraźni. W *Młocie* zostały wprowadzone inicjujące wersy dwukropki, po nich następują sekwencje, jak można przypuszczać, kolejne. Wers jest wówczas wynikiem, kondensuje niewyartykułowaną frazę. To, co wyrażone być mogło (czy też: wyrażone zostało przed /poza zapisanym tekstem), nie otrzymuje sankcji wierszowej „materializacji”, choć to osobiście ujęte „coś” niewątpliwie jest, a trwając – w toku lektury – niepokoi interpretatora.

Poematy Waśkiewicza utrwalane są w planie symultanicznym – wyobrażeń doznawanych „tu i teraz” oraz faktów „pomyślanych”. Dlatego słońce i ziemia trwają „w zjednoczeniu które raczej potrafisz pomyśleć niż doznać” (M, s. 18). Skoro nawet drobiazgi usiłują odnaleźć się w rytmie całości, ułamki sekwencji poematu muszą powracać w rozszerzanych kręgach znaczeń. Różne wymiary poematu-

cji aktu poświęcenia. Na temat Czaszki Przeznaczenia zob. m.in.: L. ZNICH: *Goście z kosmosu? Paleoastronautyka*. Gdańsk 1983; Ch. MORTON, C.L. THOMAS: *Tajemnica kryształowych czaszek*. Warszawa 1999; D.H. CHILDRESS: *Geniusz techniki bogów*. Tłum. K. KUREK. Warszawa 2001.

15 B. LEŚMIAN: *Poezje wybrane...*, s. 152.

16 B. KIERC: „Doświadczenie które umarło cię”..., s. 35.

-syntezy skupia soczewka krytycznej autointerpretacji, liczą się więc ponawiane pytania i rozliczenia z własną przeszłością. Psychologiczna podszełka świata zostaje tutaj wywrócona, a bohater wciąż powraca do swoich nadziei i złudzeń. Nakaz „potwierdzenia” i „zadania do wykonania” zastąpi formuła „chciałbyś zrozumieć”, potem pojawi się kluczowe oznajmienie:

jeszcze możesz zaprzeczyć doświadczenie
nazwać konstrukcją umysłu albo
na przykład wierszem.

M, s. 31

Mirbad, 7 wprowadził czytelnika w wojenną codzienność. Choć świat podporządkowany jest regułom wyjątkowym, upływające lata przyzwyczajają do nich ludzi. Fragmenty utworu przybierają postać notatek „obiektywizujących” relację: oto dzieci wracają ze szkoły, żołnierze patrolują ulice, tłum skanduje hasła, a my przyglądamy się rytuałowi festiwalu poetów (składanie wieńca pod pomnikiem, oddawane w restauracji bloczki prowiantowe, recytacje). Naturalną kolejną rzeczy zarejestrowane przez oko i pamięć przedmioty poszukują „odpowiedników”. Wraki irackich aut wywołują więc obraz wraku autobusu w zimowej scenerii, po czym powracają obrazy stanu wojennego. I chociaż Tygrys przypomina Wisłę, w europejskiej kulturze Wschód kojarzony będzie z orientalną baśniowością, a w przestrzeni konkretyzowanego miejsca podróż uwydatni sygnaturę nierealności.

Młot, *Mirbad*, 7, *Miasto*, *Poranek*, jeszcze jeden opierają się na zestawieniach antynomicznych, w których opozycja tożsamości i nietożsamości sytuowana jest obok zestawienia wewnątrz–zewnątrz. Czy powracająca formuła „cały na zewnątrz” wynikała z samotności i bolesnego odczucia obecności („jakbyś był jedną wielką raną”, „rana w tym oceanie i on w ranie / którą byłeś”; M, s. 28)? Nie tylko. W każdym razie, wędrówka przez świat splota się z odyseją wewnętrzną, zwłaszcza gdy „to co rzeczywiste / było poza / porządkiem zdarzeń” (M, s. 5). W pewnym momencie nierzeczywistość okaże się wymiarem obecności kraju, co więcej:

miasto jest rzeczywiste to jedynie ty
przypadkowy przechodzień z przypadkową misją

ocalały przypadkiem sam sobie
zdasz się być niereczywisty.

M, s. 10

Myśl o wnikięciu do wnętrza uważnie obserwowanego kamienia (brązowy, gładki, obtoczony, biała pręga, lśniący rosą), ogrzaniu go w dłoniach, utrwali przeczucie scalenia. W *Traktacie o historii religii*, odnajdując trop hierofanii, Mircea Eliade notował: „Przed wszystkim kamień istnieje. Jest zawsze sobą i trwa, a co ważniejsze, uderza”¹⁷. Tutaj również istnieje jako świadectwo pełni (w osobliwej wariacji nadrealnie kubistycznej Hans Arp pisał: „kamienie to wnętrzości [...] // kamienie są udręczone jak ciało [...] // kamienie to twarze [...] / uszy nosy usta twarze stopy to kamienie”, przeplatając wersy entuzjastycznym brawem¹⁸). Bohater balansuje przecież na krawędzi rzeczywistości i niereczywistości, w niektórych momentach zdaje się, iż obserwuje świat przez szybę: wyraźnie widząc zjawiska, które pozostaną po drugiej stronie. W utrwalanych obrazach odnajdujemy zresztą elementy szklane – bezdźwięczne usta mówiącej osoby, „płynne szkło powietrza”, „głos jak z kryształu”, szklaną kulę, klatkę. Izolowany sferą „głuchej kuli”, bohater wpisuje figurę świata w swoją egzystencję, podążając – znów w wyobrażeniach – „wewnątrz lży tak ogromnej jak kula powietrza”.

Bohater liryczny wierszy Waśkiewicza, zamknięty w sobie, snuje monolog w intymnej przestrzeni pamięci. Komentatorzy muszą przy tym zwrócić uwagę na motywy snu i śmierci, lustrzane powielenia, oceny – by tak rzec – wiarygodności doznania i wysłowienia, prowadzące ku ontologicznej nieprzejrzyistości („śniłeś czy byłeś śniony” z *Miasta*); nadto figury przemijania: w *Mirbadzie*, 7 piasek przypominający o pustynnej okolicy, ale i zasypywaniu grobu¹⁹.

17 M. ELIADE: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. WIERUSZ-KOWALSKI, wstęp L. KOŁAKOWSKI, posłowiem opatrzył S. TOKARSKI. Łódź 1993, s. 212.

18 H. ARP: *Kamienie domowe*. W: *Nadrealizm europejski. Antologia poetycka*. Wyboru dokonał i oprac. J. WACZKÓW. Warszawa 1981, s. 28–29.

19 Por. powracający w ostatniej części *Młota*, w „Przybosiowym” odwróceniu, „szczytujący dół wapna”.

7

Czy autor *Tożsamości* pozostał wierny swoim formulistycznym przemianom i przekonaniom? Zapewne chciał ów program realizować. Marian Kisiel, krytyk wielokrotnie powracający do twórczości poetów Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”, zapisał uwagę „sumującą”:

Bezsenna jawa i Bezimienna nadzieja kończą, rozpoczęty już w *Tożsamości*, etap formulistycznej poezji Andrzeja K. Waśkiewicza. Ujawniają nadto, że poeta nigdy do końca nie sprecyzował, czym jest dla niego formalizm. Praktyka rozmięła się z teorią. Przypuszczam, że jednym z najbardziej interesujących składników lektury poezji Waśkiewicza jest właśnie odkrycie tego rozminięcia się myśli i doświadczenia lirycznego²⁰.

Wiersze Waśkiewicza „badają” wytrzymałość materii językowo-pojęciowej. Jego wiersze korespondują z sobą, powracają do tych samych fraz, dlatego – na przykład – trudno czytać tekst *Młota* bez znajomości, tutaj przywoływanego, *Mirbadu*, 7. W dorobku poety *Młot* jest wierszem intrygującym, a w perspektywie światopoglądowego rozrachunku – ważnym.

20 M. KISIEL: *Poezja jako sposób istnienia...*

ROZDZIAŁ SZÓSTY

„Testament” i skarga *O Liście do Pozostałych* Edwarda Stachury

1

We wrogiej strefie życia Edwarda Stachury sytuowało się wiele zjawisk. Krzysztof Rutkowski powiada, iż poeta walczył z konwencjami – towarzyskimi, obyczajowymi, literackimi, mierzył się z poezją „kaleką”, która dobrze funkcjonowała w próżni estetyzmu, lecz niczemu nie służyła, a wszystko to w imię idei dzieła totalnego¹. To hasłowe wyliczenie odkrywa zarys linii frontu, przez którą Stachura, niestety, nie zdołał się przebić. Wśród świadectw-bilansów znajduje się opublikowany tuż po śmierci autora tekst:

List do Pozostałych

Umieram
za winy moje i niewinność moją
za brak, który czuję każdą cząstką ciała i każdą cząstką
duszy,
za brak rozdzierający mnie na strzępy jak gazetę zapisaną
hałaśliwymi nic nie mówiącymi słowami
za możliwość zjednoczenia się z Bezimiennym,
z Pozasłownym, z Nieznanym
za nowy dzień
za cudne manowce
za widok nad widoki
za zjawę realną
za kropkę nad ypsylonem

1 K. RUTKOWSKI: *Koncepcja „poezji czynnej” Edwarda Stachury*. W: TEGOŻ: *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987, s. 191–259.

za tajemnicę śmierci
w lęku, w grozie i w pocie czoła
za zagubione oczywistości
za zagubione klucze rozumienia
z malutką iskierką ufności, że jeżeli ziarno
obumrze, to wyda owoc
za samotność umierania
bo trupem jest wszelkie ciało
bo ciężko, strasznie i nie do zniesienia
za możliwość przemienienia
za nieszczęście ludzi i moje własne, które dźwigam na sobie
i w sobie
bo to wszystko wygląda, że snem jest tylko, koszmarem
bo to wszystko wygląda, że nieprawdą jest
bo to wszystko wygląda, że absurdem jest
bo wszystko tu niszczeje, gnije i nie masz tu nic trwałego
poza tęsknotą za trwałością
bo już nie jestem z tego świata i może nigdy z niego nie
byłem
bo wygląda, że nie ma tu dla mnie żadnego ratunku
bo już nie potrafię kochać ziemską miłością
bo noli me tangere
bo jestem bardzo zmęczony, nieopisanie wycieńczony
bo dużo wycierpiałem
bo już zostałem, choć to się działo w obłędzie, najdosłowniej
i najcieleśniej ukrzyżowany i jakże bardzo i realnie mnie
to bolało
bo chciałem zbawić od wszelkiego złego ludzi wszystkich
i świat cały i jeżeli się tak nie stało, to winy mojej w tym
nie umiem znaleźć
bo wygląda, że już nic tu po mnie
bo nie czuję się oszukany, co by mi pozwoliło raczej trwać niż
umierać; trwać i szukać winnego, może w sobie; ale nie
czuję się oszukany
bo kto może trwać w tym świecie – niechaj trwa i ja mu życzę
zdrowia, a kiedy przyjdzie mu umierać – niechaj śmierć
ma lekką
bo co do mnie, to idę do ciebie Ojcze pastewny

żeby może wreszcie znaleźć uspokojenie,
 zasłużone jak mi nie mam, zasłużone jak mi nie mam,
 bo nawet obłęd nie został mi zaoszczędzony
 bo wszystko mnie boli straszliwie
 [tekst nieczytelny]
 bo duszę się w tej klatce
 bo samotna jest dusza moja aż do śmierci
 bo kończy się w porę ostatni papier i już tylko krok i niech
 Żyje Życie
 bo stanąłem na początku, bo pociągnął mnie Ojciec i stanę na
 końcu i nie skosztuję śmierci².

2

List do Pozostałych ma już swoją historię i legendę – jego rękopis został znaleziony w pokoju nieżyjącego poety, na stole, przy przewróconej szklance. „Śledztwo” w sprawie utworu przeprowadził Marian Buchowski, kontaktując się z m.in. Wiesławem Niesiołędzkim, który przypisywał sobie autorstwo tytułu – ponoć inspirowanego zdaniem z *Wszystko jest poezja*: „Biedni są, którzy pozostają przy życiu”³. Przypis w edycji *Poezja i proza* informował wcześniej, iż tytuł nadał utworowi Stachura i posługiwał się nim w rozmowach o swoim wierszu. Być może więc opracowywał tekst, przynajmniej – planował, w każdym razie tytuł został dołączony do tekstu głównego. We wspomnianej edycji umieszczono jeszcze przypis, w którym „deszyfrowane” są zapiski Stachury z ostatniej strony rękopisu *Listu*. Edytor nie rozstrzyga wątpliwości, czy jest to dalszy ciąg, czy też inny (nagle urwany) utwór:

2 E. STACHURA: *List do Pozostałych*. W: TEGOŻ: *Poezja i proza*. T. 5: *Fabula rasa*. Z wypowiedzi rozproszonych. Red. K. RUTKOWSKI. Warszawa 1987, s. 442–444 (pierwotny druk w: „Radar” 1979, nr 11). Do odpowiednich tomów edycji odsyła w niniejszym szkicu cyfra rzymska (I – *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*. Red. Z. FEDECKI. Warszawa 1987; II – *Opowiadania*. Red. H. BEREZA. Warszawa 1987; III – *Powieści*. Red. H. BEREZA. Warszawa 1987; V – *Fabula rasa*. Z wypowiedzi rozproszonych. Red. K. RUTKOWSKI. Warszawa 1987), po której znajduje się symbol oznaczający tytuł (MP – *Missa pagana*; S – *Siekierzada*; FR – *Fabula rasa*; O – *Oto*; ZWR – *Z wypowiedzi rozproszonych*) i numer odpowiedniej strony, lokalizujący cytaty.

3 M. BUCHOWSKI: *Stachura. Biografia i legenda*. Opole 1992, s. 191–194.

Pewne jednak, że *List do Pozostałych* pisał Stachura jeszcze ze świadomości konieczności rozrachunku, układając tekst z charakterystycznych dla swojej wyobraźni obrazów i odsyłając nas do konkretnych utworów (choć także w nim pojawia się fragment nieczytelny). Wykorzystał zresztą, o czym za chwilę, pewną typową dla siebie matrycę sekwencji (Elżbieta Dąbrowska trafnie określiła go mianem „skondensowanej i zagęszczonej semantycznie syntezy [...] »myśli rozproszonych«”⁷). Określając cytowany utwór mianem – szczególnie pojętego – lirycznego „testamentu” (a w dorobku Stachury znalazł się, jak pamiętamy, *Wielki Testament*, drukowany w 1958 roku na łamach „Współczesności”), zapytajmy o samego „spadkodawcę” i – śledząc intertekstowe sploty – o to, co zostawiał Pozostałym.

3

Utwór jest *de facto* rejestrem tego, co bohater „zgromadził”, co stało się jego intelektualno-emocjonalnym majątkiem – to kapitał dramatycznych doświadczeń życia i – niewątpliwie – „powidok” olśnień, które się kiedyś przydarzyły. Górę bierze jednak rejestr pasywów, bilans ujemnych doświadczeń, traconych – w wymiarze egzystencjalnym – złudzeń.

List do Pozostałych mógłby być uznany za wyznanie dotyczące – powiedzmy za Colinem Wilsonem – „drogi powrotnej do siebie” kogoś bytującego na marginesie. Liryczny bohater powiada o Bezimiennym, Pozasłownym, Nieznanym, ale znajduje się w drodze do „Ojca pastewnego” – idzie, by „znaleźć uspokojenie”, choć pewności, że znajdzie, nie ma. W przypadku Stachury można było mówić o czynie sztuki i powracających momentach obezwładnienia – tym wszystkim, co wpisywało się w proces jego autodestrukcji. Droga i wędrówka miały tu znaczenie dosłowne, wymiar realnie pokonywanych kilometrów i topograficznie dookreślonych miejsc pobytu, ale i filozoficznego rozpoznawania reguł obecności oraz psychologicznego rozrachunku „ja” z „nie-ja”. Krzysztof Rutkowski wyjaśniał:

7 E. DĄBROWSKA: Czytanie „Listu do Pozostałych” Edwarda Stachury. W: „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu”. *Filologia polska*. T. 29. Red. L. POŚPIECH. Opole 1990, s. 122.

Dla Stachury bycie w drodze było sposobem życia, tak jak dla innych sposobem życia jest zamieszkiwanie w określonym, jednym miejscu. [...] Sted – znaczy po norwesku: miejsce, miasto. Tam mieszkam, gdzie jestem⁸.

Zachowując proporcje, z myślą o takiej interioryzacji świata i wskazaniu podmiotowego centrum, pozwólmy sobie na pewne skojarzenie. Otóż Tadeusz Sławek, pisząc o „filozofach chodzenia” – Nietzschem, Thoreau, Heideggerze, przypominał słowa autora *Ecce homo*:

Jak najmniej siedzieć; nie wierzyć żadnej myśli, która się nie urodziła na wolnym powietrzu i przy swobodnym ruchu, jeśli i mięśnie przy tym nie uczestniczą [...]. Cierpliwość pośladków (*Sitzfleisch*) [...] to właśnie grzech przeciw duchowi świętemu⁹.

Wydaje się, że Stachura od początku znał sekwencję o tym grzechu, albowiem bycie w drodze oznaczało dla niego – początkowo tchnące optymizmem – radosne rozpoznawanie świata wbrew regułom społecznego porządku i – tak to określmy – mieszczańskiej przyzwoitości. W *Siekierzadzie* pierwszoosobowy narrator wyzna zresztą: „stopy swędzą mnie do ruchu, żeby naprzód iść” (III, S, s. 208). W przypadku innych „nie śpiewa krew, nie swędzą stopy”, a nogi „[...] nie grzebią ziemi niecierpliwie jak konie przed galopem [...]” (III, S, s. 233). Tych wyliczanych doświadczeń na „nie” będzie zresztą więcej. Chodzi o odczucie kolejnego dnia, kolejnego świtu, choć dla niektórych – czytamy dalej *Siekierzadę* – może to być jedynie dzień śmierci.

Tę lekcję znamy: świat jest podmiotowo doznawaną rzeczywistością – istnieje wszędzie, gdzie odczuje go pielgrzymujące „ja”. Dość przytoczyć ostatni fragment wiersza, tak cenionego przez hybrydowców, Norwida:

8 K. RUTKOWSKI: *Koncepcja „poezji czynnej”*..., s. 199.

9 T. SŁAWEK: *Jacques Derrida: dekonstrukcje i etyka gościnności*. W: *Jacques Derrida. Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*. Oprac. T. RACHWAŁ. Katowice 1997, s. 8 (cytat odsyła do edycji F. NIETZSCHE: *Ecce homo*. Przeł. L. STAFF. Warszawa 1910, s. 29). Sławek przypomina założenie Henry’ego D. Thoreau, iż „dom człowieczy nie jest nigdy miejscem właściwym i będąc albo za małym, albo zbyt obszernym, jest pozbawiony stosownej miary”.

Przecież i ja ziemi tyle mam,
Ile jej stopa ma pokrywa,
Dopóki idę!...¹⁰

Cytując wiersz, Helena Zaworska wskazywała – pojawiającą się nie tylko w tekstach Norwida – kreację „pielgrzyma egzystencjalnego, dla którego wędrówka jest realizacją człowieczeństwa”¹¹, tutaj jednak w pełni zdającego sobie sprawę ze swojej nędzy i wielkości. Przywoływała też klasyfikację wędrówek, sporządzoną kilka lat wcześniej przez Bohdana Pocięja, uwzględniającą „interpretację liberalistyczną” postawy buntu i fundamentalnego dążenia do wolności¹². Liczy się własne zdanie, ujmujące – choćby hasłowo – zasady (mojego / niekoniecznie dla wszystkich) życia. Ten fragment utworu Norwida (opracowany przez Juliana Wiktora Gomulickiego w edycji z 1966 roku) przywoływał zresztą Wiesław Paweł Szymański w kontekście liryki Przybosia:

W naszym odczuwaniu i w odczuciu Norwida stosunek „ziemia” – „ja” jest zawsze jednakowy (myślę o układzie fizycznym). My jesteśmy na ziemi, ziemia jest pod nami. Wzbogacenie tego stosunku przez Przybosia polega na tym, że „ziemia” wchodzi w układ z „ja” w innych jeszcze relacjach przestrzennych. „Ziemia” otacza „ja”, rozszerza swój płaski wymiar (w naszym zdroworozsądkowym odbiorze) o trzeci wymiar. Możemy być nie tylko na ziemi, ale i obok niej, w niej, może ona być ponad nami, może być

10 C. NORWID: *Pielgrzym*. W: TEGOŻ: *Vade-mecum*. Oprac. J. FERT. Wrocław 1990. BN I, 271, s. 36. Komentator tej edycji zwraca uwagę na czasoprzestrzenne znaczenie słowa „dopóki” (w rękopisie „dopukąd”), a także kontekst biblijny trójwersu („Wszelkie miejsce, po którym deptać będzie stopa nogi waszej, dam wam”, Joz 1 3). W Stachurową celowość owego „do” (do-celowość) obsesyjnie wpisane jest przecucie finalnego samozatrącenia, momentu będącego anihilującym samoświadomością kresem. Przywołaniem tego właśnie utworu Norwida, w kontekście pokoleniowych fascynacji, zamknie swą książkę Krzysztof GĄSIOROWSKI (TENŻE: *Norwid wieszcz-sufler*. Kielce 2002, s. 224–225).

11 H. ZAWORSKA: „*Homo irrequietus*”. W: TENŻE: *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i [Tadeusza] Różewicza*. Kraków 1980, s. 30–31.

12 B. POCIEJ: *Wędrówka*. W: TEGOŻ: *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*. Kraków 1972, s. 101.

blisko i daleko. Wzbogacenie to jest oczywiście skutkiem znanych nam już zasad postrzegania Przybosia¹³.

Poznawcza (literacka) wędrówka Stachury przez życie wiąże się bezpośrednio z motywem manowców – do „cudnych” można wygłaszać apostrofy, by pomogły (III, S, s. 228), do „straszliwych”, by wraz z Gałązką Jabłoni poznały sprawozdanie z dni męki (III, S, s. 262). Owe manowce także w czasowym zapętleniu mogą się okazać „straszliwymi” (III, S, s. 228), „cudne manowce” znajdują swoje miejsce np. w opisie erotycznego uniesienia (III, S, s. 240–241). I jeszcze: w *Siekierze-dzie*, idący do lasu bohater-narrator czuje na sobie wzrok nieznanego „towarzysza manowców” (III, S, s. 250) – podobny los i pokrewna wrażliwość mogą więc potencjalnie zaistnieć. W wędrówkę wpisana jest tedy nadzieja na objawienie bratniej duszy, podobnie wrażliwej i doświadczonej (por. narracyjne kreacje *alter ego*), przeżywającą świat w podobnie dramatycznym modelu zdarzeń.

Wędrówka w przestrzeni natury człowieka wolnego (uciekiniara) mogła już trwać bez końca. Wiersz *Flinta* rozpoczynał się od osobliwego projektu przeszłości z tym zagadnieniem związanego:

– czyli moja, młodego więźnia, ucieczka z celi w twierdzy, a właściwie to, co nastąpiło zaraz potem, czyli moja ucieczka z miasta w znajome na przedmieściu ruiny, wiosną 1917 roku, gdybym wtedy żył. Śniło mi się kiedyś, że widziałem się z tyłu. Szedłem i widziałem własne oddalające się plecy. [...] Urodzony w 1937, gdybym żył tak właśnie jak w tym śnie, idąc wstecznym biegiem, przodem do tyłu, to miałbym, dochodząc do 1917-go, okrągłe dwadzieścia lat. [...] Ale przystąpmy do rzeczy. Jest wiosna 1917, mam dwadzieścia lat. Uciekłem z celi w twierdzy, gdzie mnie więziono. Teraz muszę wydostać się z miasta, z twierdzy miasta, w znajome na przedmieściu ruiny. Tam przeczekam do następnej nocy i ruszę dalej. Do lasu.

I, s. 72–74

Szczegóły przyczynowo-skutkowe nie są tu istotne, a formuła „przystąpmy do rzeczy” o niczym nie przesądza. Stachura szkicuje wyrazi-

13 W.P. SZYMAŃSKI: *Julian Przyboś*. Warszawa 1978, s. 100.

sty obraz przestrzenny: zamknięte pomieszczenie, „twierdzę miasta”, potem ruiny (już bez ograniczających, jak w celi, ścian) i podróż „dalej” („Na razie, o, cudne manowce, na razie wydostać się stąd”). W ten sposób uruchamia „wehikuł czasu”, aby w odrealnionym szkicu przekroczyć granice wyobrażonej historii i danych nam zmysłów.

Bohaterem *Listu do Pozostałych* i „tematem” jest udręczone „Ja” – osądzające siebie i rzeczywistość, w którą zostało wrzucone. „Ja” osobne i wsobne, chwilami na sposób ekspresjonistyczny kumulujące wszystkie światy tego rzeczy i ostatecznie bytujące na marginesie życia. W popularnej książce z 1954 roku Colin Wilson analizował kilka „modelowych” postaw outsiderów, tu istotny będzie model outsidera egzystencjalistycznego, który odrzucał „świat bez wartości” innych ludzi¹⁴. Trudno się nie zgodzić, że „zasadniczą sprawą dla outsidera jest poznanie samego siebie”¹⁵. Bytowanie osobne jest kwestią konstrukcji psychicznej i progu wrażliwości człowieka, jedni („temperamenty sangwiniiczne i zdrowomyślne”) są mocniejsi, inni nie wytrzymują. Według Wilsona „[...] outsider uważa się za jedyne go człowieka, który wie, że jest chory, żyjąc w środowisku zupełnie nie zdającym sobie sprawy ze swej choroby”¹⁶. To kwestia wolności i niezależności, ale też poszukiwania enklawy swojego życia w rzeczywistości zawładniętej i kontrolowanej przez innych¹⁷.

Stachura wielokrotnie chciał diagnozować istotę natury ludzkiej, obecność jednostki w przestrzeni społecznej. Przybierało to postać czytelnich, pozbawionych światłocienia, opozycji. *Confiteor* z *Missa Pagana* wykorzystywał znany osąd:

14 C. WILSON: *Outsider*. Przeł. M. TRACZEWSKA. Przedm. i posłowie tłum. B. MODERSKA, T. ZYSK. Poznań 1992. Czytając prozę Stachury, autora *Outsidera* sygnałnie przywołuje Michał Januszkiewicz (*Edward Stachura: od buntu do mistyki*). W: TEGOŻ: *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku*. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury. Poznań 1998, s. 177–178).

15 Tamże, s. 78. Gdy Wilson mówi o „przodu cierpienia, strachu, nędzy” (tamże, s. 122), powołuje się na *Doświadczenie religijne* Williama Jamesa, a do perspektywy religijnej eschatologii trzeba w przypadku Stachury powrócić.

16 Tamże, s. 18.

17 O znaczeniu tej książki w czasach popaździernikowych przypominał M. KISIEL: *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955–1959 w Polsce*. Katowice 1999, s. 27–28, 70–71. Profesorowi Marianowi Kisielowi dziękuję za interpretacyjne sugestie poczynione na marginesie *Listu do Pozostałych*.

Coraz więcej wkoło ludzi [...]
O człowieka coraz trudniej [...]

I, s. 184

– w tym utworze wszystko pieczętowane było epiforycznym wyznaniem „moja wina”. Lektura podobnych fraz przypomina o tekście *Człowiek człowiekowi* z tego samego cyklu:

Człowiek człowiekowi wilkiem
Lecz ty się nie daj zwilczyć
Człowiek człowiekowi bliźnim
Z bliźnim się możesz zabić

I, s. 185

W jednym z listów z 1956 roku Stachura pisał: „O, jakże piękną i wstrętną istotą jest człowiek”, a stąd wiodły drogi refleksji o tożsamości i sile „ja”. W *Fabula rasa*, jak pamiętamy, już na początku pojawia się kwestia tożsamości, pośród przykładów znajdują się postaci strażnika i więźnia, nie widzących, „że są jedną osobą, bo są rozdzieleni, a są rozdzieleni, bo nie widzą, że są jedną osobą” (V, FR, s. 9). Te relacje i semantyczne zapętlenia otwierają problematykę Stachurowych kreacji pożądaných wizerunków, formowania osobowości powieściowych bohaterów na miarę autorskiego „ja”¹⁸.

4

List do Pozostałych zrodził się z przeczuć człowieka bytującego na granicy światów – w wielorakim sensie. Człowieka świadomego fizyczności kresu i tkwiących w mitycznych symbolach perspektyw pocieszenia i nadziei. Oto także granice światów psychicznych – wszak bohater sam

18 Na temat osobowościowych powieści zob. J. USZCZYŃSKA: *Konstrukcje sobowótrowe w twórczości Stachury*. W: *Bohater w kulturze współczesnej. Wybrane problemy*. Red. T. KŁAK. Katowice 1990, s. 86–101; M. WÓJCIK: *Ja – Szerucki, Pradera, Stachura, Kątny*. W: TEGOŻ: *Człowiek-nikt. Prozatorska twórczość Edwarda Stachury w kontekście buddyzmu zen*. Kielce 1998, s. 173–232; W. SZYNGWELSKI: *Sobowótrowie w labiryncie. Proza artystyczna Edwarda Stachury*. Warszawa 2003.

mówi o obłądzie, a więc przekroczeniu społecznie (wspólnotowo) precyzowanej normy. W opisie „punktu dojścia” górę bierze czas teraźniejszy, jedynie kilka sekwencji wskaże zdarzenia i procesy minione, choć rzecz jasna „tu i teraz” jest konsekwencją życiowych wyborów. Mowa w tekście o jeszcze inaczej pojętej granicy: oto koniec tekstu („ostatni papier”) pisanego, utrwalanego przez siebie fizycznie, i – ostatecznie – tekstu życia utrwalanego w sobie wobec innych. Zależność ma charakter „zwrotny”: koniec pisania jest końcem życia, poza pisaniem (pismem / utrwaleniem) życia nie ma. Przy ostatnim przeczeniu czytelnik Stachury jednak się zatrzyma. Wszak w *Fabula rasa* (apendyks) odnajduje zdanie: „Cokolwiek kiedykolwiek zdarzy ci się w przyszłości jeszcze napisać – już to byłeś napisać. W czasie, czyli w słowach nie ma nigdy nic nowego” (V, FR, s. 137). To ważne zdanie w perspektywie początku i kresu, o których *List do Pozostałych* traktuje.

Leksyka śmierci posiada w *Liście do Pozostałych* liczną reprezentację: „umieram”, „umierać”, „śmierć” (trzykrotnie), „tajemnica śmierci”, „samotność umierania”, „trup”, „ukrzyżowany”, „umierać”, „duszę się” (do tego: „niszczę”, „gnicie”). A przecież twórczość ta zdawała się wyrastać z zachwyty nad codziennością, tym co – po prostu – wokół jest, istnieje, trwa. Radość z kolejnego świtu, blasku dnia (doznawanego realnie, czy choćby kolejnego dnia bohaterów filmowych) sprawia, że „myśl o śmierci, o śmierci myśl, w tej pierwszej chwili, zanim o niej pomyślę – jest nie do pomyślenia” (III, S, s. 208). To już nie ten moment – powróćmy do przywoływanego filozofa chodzenia – nakazu: „[...] jeżeli mielibyśmy odbudowywać ludzkość środkami prawdziwie indiańskimi, botanicznymi albo naturalnymi, najpierw sami powinniśmy zyskać prostotę i dobroć natury, rozpędzić chmury wiszące nam nad czołem i wchłonąć w pory odrobinę życia”¹⁹. Pojawia się naturalna obawa o życie nagle przerwane. Stachura nie umyka przy tym przed wątkiem erotycznym, wprowadzanym jakby przeciw szekspirowskim rozwiązaniom tragicznym:

Nadzieja jest zła, wiara jest dobra, i ja wierzę w ten cud, że jutro wstanie słońce, i wierzę w ten drugi cud: że ona, Gałązka Jabłoni,

19 H.D. THOREAU: *Walden, czyli życie w lesie*. W przekładzie H. Cieplińskiej z przedmową i przypisami tłumaczkii. Warszawa 1991, s. 108.

położy się wieczorem i obudzi się rano, że ja położę się wieczorem i obudzę się rano, i że już niedługo: razem, blisko siebie, położymy się wieczorem i obudzimy się rano.

III, S, s. 260.

Ale rzeczy świata tego miały przecież i mroczną stronę, której istnienie od początku przeczuwał, zrazu licząc na intuicję i spontaniczność. Zerknijmy na dwa przykłady. W poemacie *Dużo ognia* pisał:

Przepowiadałem sobie oddech nie długi
– młodo zagaśniesz gdzie nie wiadomo
między niebem a ziemią dopali cię znak –

I, s. 77

a także:

Pojałem się z mgły i jeszcze pojałem
że mgła nie dusi swoich lecz nosi
tak żagle fenickie fenickich żeglarzy

I, s. 78

W *Siekierzadzie* mgła stanie się obłokiem śmierci, z którym trzeba się mierzyć, Pradera wyzna jednak: „[...] dobrze wiem, doskonale wręcz się orientuję, że śmierć ani na moment mnie nie opuszcza, na głowie wiecznie mi siedzi, na czole mam ją wypisaną, przy nodze mojej zawsze wiernie jest” (III, S, s. 211). Bohater „żyje życiem”, śmiercią i miłością (III, S, s. 324)²⁰.

W *Pogodzić się ze światem* Stachura pisze o towarzyszącym mu codziennie bólu i cierpieniu: „Nie wiem, kim jestem, nie wiem, dlaczego tak straszliwie cierpię, nie wiem, jak długo ma tak jeszcze trwać” (V, ZWR, s. 441). W zakończeniu *Listu do Pozostałych* powiada, że stanął na początku. I znów tropy wiodą do – prawdopodobnie – wcześniejszego tekstu, w *Oto* pojawia się przecież nakaz i wyjaśnienie: „Szukaj tej śmierci, co jest poznaniem siebie. [...] Ta jest jedyna prawdziwa śmierć. Ta jest początkiem żywego życia” (V, O, s. 232), „Nie widzę powodów dla swojego bytowania tu, na ziemi” (V, O, s. 437). Innym

20 Zob. M. WÓJCIK: *Człowiek-nikt...*, s. 158–161, 204–206.

zyczy zdrowia, a gdy przyjdzie moment odejścia – śmierci lekkiej. Tak ma prawo mówić człowiek doświadczony, w perspektywie ostatecznego podsumowania mnożący ogarnienia: „wszystko”, „wszystkich”, „jakże bardzo”, „wszelkie”, „cały”. Inaczej: tak ma prawo przemawiać, z głębi własnego doświadczenia, ktoś wiedzący więcej, a tym samym dźwigający brzemię odpowiedzialności.

Elżbieta Dąbrowska zwracała już uwagę na wpisany w utwór „kod biblijny” oraz „ewangeliczną metaforę”, które sytuują nadawcę w miejscu uświęconym (wskazywała układ „Człowiek – Ja”, „Chrystus – Człowiek”) ²¹. Tu wybrzmiewa zdanie: „Bo już nie jestem z tego świata i może nigdy nie byłem”. W *Ewangelii według św. Jana* czytamy: „Królestwo moje nie jest z tego świata. Gdyby królestwo moje było z tego świata, słudzy moi biliby się, abym nie został wydany Żydom. Teraz zaś królestwo moje nie jest stąd” ²². W późnych zapiskach Stachury powraca formuła „świata tego” – on już go nie rozumie, a skoro tak, to i nie pojmuje sensu obecności ludzi podporządkowanych codziennemu rytuałowi. Kiedyś dostrzegał niepowtarzalność zdarzeń, doceniał wartość chwili, lecz po tym wszystkim nie ma śladu, z „tym światem” cierpienia nie ma już nic wspólnego. Przywołane zdanie z *Listu do Pozostałych* ważne jest ze względu na rolę odgrywaną w „kodzie biblijnym” przez owo „jestem”. Przypomnijmy: „Zanim Abraham stał się, JA JESTEM” (J 8, 58), „JAM JEST – chleb życia, światłość świata, brama, zmartwychwstanie i życie, krzew winny, król, droga, prawda i życie”. Te ostatnie słowa, wypowiedziane przez Jezusa, Ethelbert Stauffer komentuje bezpośrednio:

Jest to najśmielsza wypowiedź Jezusa o sobie. JAM JEST, to znaczy: gdzie ja jestem, tam jest Bóg, tam żyje, tam mówi, tam wzywa, tam pyta, tam pyta, tam działa, tam rozstrzyga, tam kocha, tam przebacza, tam odrzuca, tam cierpi, tam umiera Bóg. Nic śmielszego nie sposób powiedzieć, nie sposób wymyślić ²³.

21 „Krzyż, ukrzyżowanie przywołują obraz korony cierniowej, kres ludzkiej drogi Chrystusa przed dopełnieniem się męki. W tych symbolach mieści się ofiara krzyżowa i zmartwychwstanie” (E. DĄBROWSKA: *Czytanie „Listu do Pozostałych”...*, s. 127–128).

22 J 18, 36. Cyt. według *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. W przekładzie z języków oryginalnych*. Wyd. 3 popr. Poznań–Warszawa 1980. Dalej cytaty przywołuję za tym wydaniem.

23 Cyt. według A. LÄPPLE: *Od Księgi Rodzaju do Ewangelii. Wprowadzenie do lektury „Pisma Świętego”*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Kraków 1983, s. 469.

Ostatecznie – „Jam jest” to „znak chrystocentrycznego obrazu świata”²⁴. Równoznaczność „jestem” z „jest Bóg” wskazuje na obecność związaną z religijnym zobowiązaniem i powinnością.

Stachura rozgrywa swą kwestię między pewnością „nie jestem” i przypuszczeniem „może nie byłem”. W *Fabula rasa* zapisał: „Być jest najwyższym stanem i jedynym prawdziwym. Być to prawdziwość. Być to wszystko. Nie ma czegoś poza tym” (V, FR, s. 137), teraz powiadał, że życie pośmiertne go „magnesuje” (V, ZWR, s. 435)²⁵. Co pozostaje „po tej stronie”? Złudzenie sensu obecności i nadziei na przyszłość: „Widzę aż nadto dobrze nędzę i żalność tego życia. [...] Wszystko takie kruche, takie nietrwałe” (V, ZWR, s. 435). Stąd wynikną kolejne pytania o wartość życia, opłacalność zmagania z codziennością i podsumowujące sentencje: „Człowiek – nikt mówi, że jako ludzie – Ja jesteśmy nieskończenie biedni, aż do śmierci, i dlatego żyć spokojnie można umarłszy przed śmiercią” (V, ZWR, s. 420). Powiadając „bo chciałem zbawić od wszelkiego zła ludzi wszystkich”, bohater-narrator już sytuuje się w boskiej roli, wszak jest – powróćmy do *Listu...* – „najdosłowniej / i najcieśniej ukrzyżowany”. Zmusza tym samym do refleksji o chrześcijańskim usensownieniu śmierci, o odkupieniu i życiu wiecznym. Janusz S. Pasierb zauważa: „*Permissive society*, społeczeństwo przyzwalające, nie dostrzega żadnej wartości w wysiłku, w przerastaniu siebie, w ofierze, nie widzi pozytywnej roli cierpienia w życiu, znaczenia »deintegracji pozytywnych« w rozwoju człowieka”²⁶. Tymczasem bohater liryczny, anektując chrześcijańską symbolikę, chciałby być postrzegany w iście komunionistycznej aurze cierpiącego zbawiciela. On żyje w swoim świecie fundamentalnych wartości – prawdy i miłości, lecz ponosi misyjną klęskę. Życie outsidera oznacza – w punkcie dojścia już nie heroiczną, lecz tragiczną – samotność. Ostateczną samotność umierania, w której mimo wszystko powstaje jeszcze ostatnie przesłanie do innych.

24 Tamże, s. 470.

25 Na marginesie: Stachurę interesował spirytyzm, podobno skutecznie wywołał ducha Wilhelma Macha (zob. W. SZYNGWELSKI: *Sted. Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury*. Warszawa 2003, s. 71). Po latach Marek Zgaiński przypomniał seans z wywoływaniem ducha Stachury, którego zauważono, gdyż „odmówił przyjęcia podawanego mu skręta” („Poezja” 1988, nr 5).

26 J.S. PASIERB: *Teologia i kultura współczesna*. W: TEGOŻ: *Pionowy wymiar kultury*. Kraków 1983, s. 19.

I jeszcze raz powrócić wypadnie do „bycia w drodze”, gdy w *Liście do Pozostałych* pojawiają się słowa Jezusa utrwalone w łacińskim brzmieniu *Noli me tangere* – tłumaczone z greki zrazu jako „nie dotykaj Mnie”, a potem „Nie zatrzymuj Mnie”. Wedle świadectwa św. Jana, Maria Magdalena usłyszała od Jezusa: „Nie zatrzymuj mnie, jeszcze bowiem nie wstąpiłem do Ojca”, a dalej: „Wstępuję do Ojca mego i Ojca waszego oraz do Boga mego i Boga waszego”²⁷. Formuła *Noli me tangere* staje się, bynajmniej nie na prawach paradoksu, dopełnieniem i scaleniem sygnatur nie / obecności – terażniejszej i przyszłej²⁸.

5

List jest formą powiadomienia adresata i swoistym sprawozdaniem. W przywoływanym już szkicu Elżbieta Dąbrowska analizowała pod tym kątem tekst Stachury, uwzględnivszy elementy strukturalne listownej formy wypowiedzi-kontaktu: „Uporządkowanie tekstu dowodzi, że Nadawca kierował się wyraźnym zamysłem, uświadomioną koncepcją całości dla wyrażenia własnych przemyśleń i wniosków”²⁹. Badaczka nazywa go też spowiedzią. W niniejszym szkicu wskazuję natomiast możliwość spojrzenia na utwór jak na wariant „testamentu poetyckiego” i tekstu skargi. Powiedzmy tak: tekst pisany przez Stachurę „teraz” wynika z przeszłości, dotyczy tego, co podlegało kumulacji (a na co wpływ mają więzy rodzinne i związki emocjonalne – w perspektywie oczekiwań i spełnień już ukształtowane), lecz artykułowany jest w obliczu tego, co nieuchronnie nastąpi. Nie ma tu więc wykluczeń, dotychczasowe diagnozy otwierają przestrzeń lekturowych uzupełnień i dopowiedzeń.

²⁷ J 20, 17.

²⁸ Kwestie przekroczenia form człowieczej obecności John Bowker ujmuje syntetycznie: „[...] jeśli chodzi o chrześcijańskie pojmowanie śmierci, to nie ulega wątpliwości, że u jego podstaw leży przeświadczenie, iż Jezus umarł, ale żyje, przy czym – ujmując rzecz w obrazowym języku wniebowstąpienia – nie porzucił swego człowieczeństwa, lecz nadał mu nowy wymiar, rozciągając je na cały Kosmos”. (J. BOWKER: *Religia pochodzenie śmierci*. W: TEGOŻ: *Sens śmierci*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Warszawa 1996, s. 105). Siegnąwszy m.in. po pisma judaistyczne, islamskie, hinduistyczne i buddyjskie, autor analizuje w książce problem śmierci, która może być pojmowana jako wyzwolenie lub dramat pustki i ostateczna klęska podmiotowej obecności.

²⁹ E. DĄBROWSKA: *Czytanie „Listu do Pozostałych”...*, s. 124.

Oczywiście, mowa być musi o pewnych tylko elementach (cechach) wskazywanych „gatunków mowy” – tekst Stachury nie realizuje strukturalnie jakichś sztywnych norm wzorcowych, ale ze względu na swój charakter odwołuje nas do komunikacyjnych konwencji³⁰. Wobec tego zapytajmy o znamiona – postrzeganej w perspektywie genologicznej – skargi? Znaczniki tego gatunku powiada:

[...] za przejawy skargi uznają wypowiedź, w której nadawca powiadamia odbiorcę o zdarzeniach uznawanych za krzywdzące, wyraża swój stan emocjonalny (gniew, żal, smutek) sygnalizuje poczucie pokrzywdzenia spowodowane działaniem innych osób, poczucie dyskomfortu (fizycznego czy psychicznego), podkreśla własną bezsilność wobec opisywanych zdarzeń lub działań innych osób oraz przeciwstawia stan obecny stanowi przeszłemu bądź idealnemu czy pożądanemu³¹.

Aspekt komunikacyjny „powiadamiania” jest oczywiście wspólny dla wszystkich wymienionych uprzednio form wypowiedzi. Teraz chodzi o emocje i siłę wyrazu. *List do Pozostałych* jest skargą – wyrazem

30 Analizując formę gatunkową testamentu, Bożena ŻMIGRODZKA wyodrębniała „warianty struktury podstawowej” oraz elementy fakultatywne (asercje, dyrektywy, ekspresywy, deklaratywy), które współtworzą integralną całość tekstu (TAŻ: *Testament jako gatunek tekstu*. Katowice 1997, zob. podsumowujący rozdział TEJŻE: *Próba rekonstrukcji struktury maksymalnej wzorca gatunkowego testamentu*. W: TEJŻE: *Testament jako gatunek...*, s. 89–97). Strukturę poetyckiego testamentu badał natomiast, przywołując definicyjne ustalenia Stefanii Skwarczyńskiej ze *Wstępu do nauki o literaturze* oraz pracę Stanisława Zabierowskiego *Testamenty poetyckie*, Mieczysław INGLÓT w szkicu *Poetyckie testamenty liryczne. (Uwagi wokół wiersza „Testament mój” Juliusza Słowackiego)*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1997, T. 40, z. 1–2. Badacz zestawiał m.in. utwory Horacego, Villona, Słowackiego, Ginczanki, Białoszewskiego, Herberta, Gałczyńskiego, Słonimskiego, Witkiewicza, zwracając uwagę na zawarte w niektórych tekstach „testamentowych” elementy autoironii i parodii. Zob. również A. GRONCZEWSKI: *Testamenty. „Poezja”* 1977, nr 11; L. ŠTĚPÁN: *Testament poetycki*. Przeł. L. ENGELKING. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. GAZDA, S. TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2006, s. 750–751.

31 K. WYRWAS: *Skarga jako gatunek mowy*. Katowice 2002, s. 11–12. Kwestię symboliki żywiołów w tekstach Stachury rozpatrywała K. WALC: *Żywioły w poezji Edwarda Stachury*. W: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1996, s. 135–150.

żału, smutku i „dyskomfortu”. Outsider wini innych, którzy współtworzą grupę („społeczeństwo przyzwolenia” opisywane przez Pasierba), diagnozuje swoją sytuację:

bo jestem bardzo zmęczony, nieopisanie wycieńczony
bo dużo wycierpiałem
bo już zostałem, choć to się działo w oblędzie, najdosłowniej
i najcieleśniej ukrzyżowany i jakże bardzo i realnie mnie
to bolało

Dodatkowy fragment *Listu do Pozostałych* zawiera wyznanie o ukochanych braciach i miłości do ludzi. Budda, Lao-tse, Jezus w *Pogodzić się z życiem* są „swoimi braćmi w bezimiennym Ojcu i imiennej olśniewająco czarnej mlecznej matce” (V, ZWR, s. 420), w dopisku z rękopisu *Listu do Pozostałych* są „kochanymi braćmi”. Dopisana część urywa się na fragmencie „Bo w szpitalu” (poprzednie anafory zapisywane były małą literą). „Szpital” jest ostatnim słowem z rękopisu, ostatni zapisek w *Pogodzić się ze światem* z 20 lipca 1979 ujawniał: „Wczoraj byłem z panem Fedeckim u lekarki w szpitalu w Drewnicy” (V, ZWR, s. 441). To nie był pierwszy pobyt Stachury w szpitalu, ale był pobyt ostatnim.

Prosząc w jednym z listów do Mieczysława Czychowskiego o umieszczenie wierszy w jakimś czasopiśmie, Stachura kończył: „Twój wielki statek może minąć moją maleńką żaglówkę. Ja i tak trafię na wybrzeże umarłych”³². Do kogo więc trafić ma „testament”, czy tylko do czytelników dzieł wszystkich Stachury? Czy to ich ma przestrzec ten dramat doświadczeń człowieka osobnego? Zapewne taką przestrogą już jest. A może jednak do samego „Ojca pastewnego”, przy którym znajdzie „uspokoienie”? Wówczas to Ojciec otrzymywałby ten bilans zysków i strat, to on byłby obarczony rzadkimi triumfami i licznymi klęskami jednostkowego żywota, za które jest chyba odpowiedzialny. Czy miałby więc ów rejestr wywołać wyrzuty sumienia? Za cenę możliwego uspokojenia bohatera „po tamtej stronie” – być może tak.

Bohater *Listu do Pozostałych* powiada o minionym doznaniu obłądu. Andrzej Babiński, konsekwentnie piszący o gubieniu ziemi pod nogami, również utrwała wyznanie osamotnionego, wskazując pokrewną duszę poetycką:

Tylko mi Ziemi całej do życia brak, którym ogarniał
tylko już żaden mnie bliski nie dochodzi głos, nie
śpiewa ptak
Odcięty od świata jak metropolia
żaden nie zadrży telegramu drut, nie błysnie
światło z okna chat
odcięty i zapadły z metropolią w podziemiach na
próżno wołam SOS
już głosem obłąkanego wołam Nikt nie spiesz
z pomocą.

Miałem jedyne E. Stachurę³³

Jak wiadomo, Stachura rozstrzygnie swój los przed Babińskim – ten napisze później:

Utraciłem przyjaciela. Teraz jestem przydrożnym
kamieniem. Być nim nie chcę. Położę pod niego całą ziemię
ze swoim otwartym sercem. A z żalu nie
zmartwychwstaniesz³⁴.

Powróćmy więc do wskazanych na początku „wrogich stref” w życiu Stachury. Znalazło się wśród nich życie literackie wpisane w porządek twórców instytucjonalnych. Niechęć niechęcią, ale Stachura musiał się w tym jakoś odnaleźć, zabiegając o druk wierszy w czasopiśmie, o druk

33 Cyt. z datowanego na styczeń 1975 autorskiego wprowadzenia do bibliofilskiej edycji wyboru wierszy, zachowując osobliwą notację (A. BABIŃSKI: *Z całej siły*. Warszawa 1975, s. 4. Generacje. Seria V, T. 2). Stachura poprowadzić miał promujące tomik spotkanie.

34 A. BABIŃSKI: *Nad grobem Edwarda Stachury*. „Poezja” 1982, nr 7 (utwór w tomie *Znicze i inne wiersze*. Warszawa 1985, wspomnianym już monograficznym numerze „Poezji” 1988, nr 5 *Anegdota literacka* cz. 2).

książek, związkową przynależność, wreszcie o spotkania autorskie. Oczywiście, okoliczności ekonomiczne w tym drugim przypadku decydowały. Świadectwem tego wszystkiego są choćby listy Stachury do Żernickiego i Czychowskiego. Janusz Drzewucki powiada, iż „życie literackie dość go [Stachurę – P.M.] mierzilo i irytowało, by nie powiedzieć – napawało odrazą”³⁵. Można było jednak przeżyć dzień, gdy – jak w przypadku konkretnej publikacji – „za wszystko jest forsa”³⁶. Drzewucki dopowiada:

Nie ulega [...] wątpliwości, że [Stachura – P.M.] doskonale był w meandrach życia literackiego, i co za tym idzie towarzyskiego, zorientowany. W jego listach pojawiają się a to Barbara Sadowska, Jarosław Markiewicz, Jerzy Górzanski, Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, a to Jerzy Leszin-Koperski, Krzysztof Gąsiorowski, Roman Śliwonik, Józef Gielo, Bogdan Chorażuk, Krzysztof Mętrak, itd., itp. Znał Stanisława Grochowiaka, Arnolda Śluckiego i Anatola Sterna, znał Zbigniewa Bieńkowskiego, Ziemowita Fedeckiego, Bohdana Drozdowskiego i Wacława Tkaczuka, bywał w redakcjach: „Twórczości”, „Współczesności”, „Kultury”, „Przeglądu Kulturalnego”, „Tygodnika Kulturalnego”, „Za i Przeciw”. Znał wszystkich i, co równie ważne, wszędzie jego dobrze znali, nigdzie nie był intruzem, wręcz przeciwnie, wydaje się, że był mile widzianym gościem, umiejącym rozmawiać i, co godne podkreślenia, słuchać, a to w środowisku literackim także dzisiaj należy do rzadkości³⁷.

W biografii Stachury korespondencja prywatna odgrywała ogromną rolę. Wysyłał listy, pocztówki, okolicznościowe kartki choćby z jednym zdaniem³⁸. Widokówki sygnowane nazwiskiem Michała Kątnego

35 J. DRZEWUCKI: „Stędy i stamtędy”, „Twórczość” 2006, nr 6.

36 E. STACHURA: *Listy do pisarzy...*, s. 127. Próbę demitologizacji Stachurowych form obecności podjęła Grażyna Borkowska: *Edward Stachura: nie wszystko jest poezją. W: Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*. Red. A. BRODZKA, L. BURSKA. Warszawa 1995, s. 115–150. W kontekście „faktograficznym” przywoływanej tu *Siekierezady* zob. m.in.: A. GUZICKI: „*Siekierezady*” ciąg dalszy. „Rzeczpospolita” [dodatek „Plus-Minus”] 2002, nr 251.

37 J. DRZEWUCKI: „Stędy i stamtędy”...

38 Zob. *Listy do pisarzy...*; *Listy do Danuty Pawłowskiej*. Wspomnienie o Stachurze i tekst *Listy równoległe* D. PAWŁOWSKA-SKIBIŃSKA. Wstęp i oprac. D. PACHOCKI. Warszawa 2007.

przesyłał także do siebie (kartkę wysłaną z Charvieu 18 września 1973 roku kończy frazą z „cudnymi manowcami”³⁹). Ale spójrzmy też na listy innego rodzaju – „otwarte”, porzucające strefę prywatności, upubliczniane z myślą o wielu czytelnikach (jak słynny *List do Jana Bugaja* Kazimierza Wyki z 1943 roku, *de facto* szkic analityczny). W książce Buchowskiego przedrukowany został *Do Edwarda Stachury list prywatny* Tadeusza Kłaka⁴⁰. Tak się składa, iż niniejszy szkic przypomina „list” zamykający rozdział życia Stachury, a list z „Kameny” – w perspektywie objawiających się możliwości pióra – dopiero go otwierał. Kłak powiadał o wzruszeniu towarzyszącym odbiorowi tych wierszy, zwracał uwagę na delikatność, czułość i tęsknotę. Zwracał uwagę (przywoławszy nazwisko Barbary Sadowskiej) na język poetyckiego wyrazu:

Niefrasobliwie obchodzicie się z gramatyką i prostą logiką zdania. Po murzyńsku faworyzujecie bezokolicznik i pierwszy przypadek. Pozorujecie ubóstwo składni, stwarzacie zdania okaleczone, eliptyczne, kapryśnie połamane, ale to wszystko wiąże i łągodzi bezbłędna śpiewność waszych wierszy⁴¹.

a dalej na inspirującą rolę staropolszczyzny i wykorzystywanie stylu biblijnego. Kłak dostrzegał Grochowiakowy rodowód i – co dla nas ważne – trafnie konstatawał: „Wszyscy jesteście samotni, czujecie się zagrożeni, boicie się kontaktu ze światem, który was otacza”⁴². Współpraca grupowa była sytuacyjną koniecznością, gwarantowała forum dyskusyjne, spełniała niezbędne zadania promocyjne⁴³.

39 E. STACHURA: *Listy do pisarzy...*, s. 412. W tomie znalazły się teksty z trzech widowisk kierowanych przez Stachurę pod swój warszawski adres (korespondencja ze zbiorów Muzeum Literatury).

40 M. BUCHOWSKI: *Stachura...*, s. 39–41. Pierwodruk w „Kamieniu” 1960, nr 15–16. Do lubelskiego spotkania autorskiego Stachury z lutego 1960 roku autor ten powróci w szkicu *Stachura i „przekłète miasto”*. „Akcent” 2006, nr 2. Po ukazaniu się *Dużo ognia oraz Przystępuję do ciebie* Kłak pisał o Stachurze w tekstach: *Dwa portrety jednego bohatera*. „Kamena” 1963, nr 12; *Moje lektury*. „Kamena” 1968, nr 14.

41 T. KŁAK: *Do Edwarda Stachury...*, s. 40. Wiersze „młodzieńcze” Stachury odnajdziemy dziś także w załącznikach do listów (zob. E. STACHURA: *Listy do pisarzy...*).

42 T. KŁAK: *Do Edwarda Stachury...*, s. 41.

43 Konsekwentnie odnotować wypada jeszcze jeden obszar korespondencyjny

Andrzej Falkiewicz zauważa, iż wypowiedzi literackie Stachury zdominowała „przesada”, która jest „pokusą ostateczności w sferze uczuć”⁴⁴. Tak, wynikała ona zapewne z nadwrażliwości i pragnienia nieustannego poetyzowania. Bycie poetą wiązało się z „innym” spojrzeniem na świat i poszukiwaniem adekwatnego języka wyrazu. Z tym wiąże się także teatralność gier wyobraźni i kreacja Stachurowych bohaterów.

Oksymoron „zjawia realna” stał się tytułem antologii poetów lat sześćdziesiątych⁴⁵. Kojarząc nazwiska literatów z intensywną działalnością organizacyjną z tamtego czasu, dzięki niej można było przyrzec się – wedle etykiet rozdawanych w 1962 roku m.in. przez Krzysztofa Mętraka – poetyce reistów, słowiarzy, neoklasyków, lingwistów itp. Oczywiście, w bogatej reprezentacji zestawu wierszy miernych sąsiadują tu z utworami, które pozostały. Co istotne: lektura wielu tekstów odsłania mozolną wędrówkę poprzez język, podążanie ku sytuacjom skrajnym, ostatecznie – badanie wytrzymałości materii językowo-pojęciowej.

Dedykowany Stachurze wiersz Jerzy Koperski zatytułował *Zamiast testamentu*:

i mnie czas dopisać własne słowa.
Ty jednak byłeś okrutniejszy
i zapis był stanowczy.

Moje słowa – to jedynie pożegnanie z Tobą
albo których też zabrakło – najsmutniej że

interesujący Buchowskiego – listy „wyznawców”. Przykładem *Do Edwarda Stachury Człowieka-Nikt, który nie umarł, list od pozostałych* Grzegorza Skatulskiego, opublikowany w „Głosie Robotniczym” z 11 października 1984 roku oraz listy prywatne, kierowane do biografisty (zob. M. BUCHOWSKI: *Stachura...*, s. 368–372).

44 A. FALKIEWICZ: *Nie-Ja Edwarda Stachury*. Wrocław 1995, s. 7–8.

45 Antologia zaprezentowała wiersze 102 poetów. Los maszynopisu *Zjawy realnej* przybliżał na łamach „Autografu” (1999, nr 6) Andrzej K. Waśkiewicz, jako redaktor przypomina o nim również w przedmowie do zbioru. Tom stać się miał ogniwem serii prezentującej poetyckie pokolenia: od 1945 roku począwszy. Naszkicowany w Młodzieżowej Agencji Wydawniczej projekt przewidywał także publikacje wierszy z Dwudziestolecia oraz okresu wojny i okupacji.

nad moją rzeką. Ty też zapowiadałeś jej swoje
pożegnanie.

jeszcze dzisiaj, zapewne zawsze
do Twojego testamentu będziemy powracać –

oprócz mnie⁴⁶.

W tym samym tomie przedstawiał „poetycki bilans życia”, wykorzystując Stachurowy oksymoron:

Trudno opowiedzieć poprzez metaforę
sens naszego: OD–DO

Jak zjawą realną
albo wiatr, albo deszcze, które powracają

a teraz już bardzo za późno⁴⁷.

„Zjawą realną” często pojawiała się w tekstach Stachury. Zjawami wydawać się mogli bohaterowie (jak ktoś w nieprzemakalnym płaszczu w *Całej jaskrawości*), zjawy były emanacją wyobraźni bohaterów. Janek Pradera z *Siekierzady* relacjonuje: „[...] otrzepałem się z grubej warstwy śniegu, który mnie całego pokrył od stóp do głów, tak, że cały biały byłem, jak duch, jak zjawą realną [...]” (III, S, s. 373). Te sekwencje dobrze już znamy z *Się* („Cała jaskrawość. Cudne manowce. Kropka nad ypsylonem. Zjawą realną. To rzeczywistość. To oczywistość”; II, s. 421), z zamykającej *Oto* partii „rozkwitającej” („oczywistość / rzeczywistość / zjawą realną / całą jaskrawość / cudne manowce / widok nad widoki / kropka nad ypsylonem”; V, O, s. 282). Powracają natrętnie, ale też – przynajmniej – przysługuje im status hasel-kluczy. Można

46 J. KOPERSKI: *Do rzeki należy życie moje*. Warszawa 2000, s. 113. W zapisach Koperskiego króluje *Ilino*, jego miejsce urodzenia, oraz znak rozpoznawczy stron dzieciństwa – rzeka Żurawianka.

47 J. KOPERSKI: *Do rzeki należy życie moje...*, s. 6. Syntetyzująca formuła OD–DO objawia tutaj swą liryczno-egzystencjalną istotność. Na marginesie: poza ramami wiersza „tradycyjnego”, intrygująco ukonkretniali ją Stanisław Dróżdź i Marzena Kosińska.

przypuszczać, iż podczas zapisywania *Listu do Pozostałych*, ze względu na stany psychofizyczne, Stachurze najłatwiej było przywołać swoje hasła wywoławcze. Jednak wskazane przykłady raczej przeczą zachowującemu jedność czasu i twórczej akcji zestawianiu sekwencji. Owe sekwencje są ponawiane, a dzięki temu wzmacniają intertekstowe punkty odniesień, wymuszają wręcz – odpowiedzmy na sformułowane wcześniej pytanie o celowość lirycznego przedsięwzięcia – lekturę całości dzieła. I jeszcze jedno – liryczny „spadkodawca” nie pozostał po sobie przedmiotów pojętych materialnie, takich, które towarzyszą nam w życiu i wpisują swą obecność w nasz los, choć

Posiadanie rzeczy oznacza włączenie ich w obręb szeroko pojętego naszego fizycznego Ja. [...] przedmiot należy do nas, a jednocześnie nasza jaźń jak gdyby „pławi się” w przedmiocie, jest z nim nierozzerwalnie związana, losy przedmiotu są losami jaźni⁴⁸.

To konsekwencja życiowej kreacji „bycia w drodze”, bez zobowiązań materialnych. Stachura odsyła natomiast do pojęć, znaków swej wyobraźni i utrwalonych w tekstach śladów przeżycia.

Wydaje się zatem, że *List do Pozostałych* powstawał partiami, bynajmniej nie w „transie” jednokrotnego zapisu. Choć dla scalającej legendy lepsza jest, rzecz jasna, inna wersja historii: lekcja „wyrzuconego z siebie” tekstu ostatniego. Jakkolwiek było, „list” ten nosi znamiona poetyckiego testamentu i skargi – *cody* biografii, która jest tekstem kultury.

48 W. PAWLUCZUK: *Żywiół i forma. Wstęp do badań empirycznych nad kulturą współczesną*. Warszawa 1978, s. 233–234. Pawluczuk przywołuje m.in. uwagi Jamesa dotyczące właśnie wspólnoty losów z posiadanymi przedmiotami. Dodajmy, iż dbałość o przedmioty może być czytelnym świadectwem obecności człowieka, inaczej wygląda pośmiertny żywot rzeczy porzuconych.

ROZDZIAŁ SIÓDMY

Czas i archeologia słowa w poetyckim konkrecie
O Klepsydrze Stanisława Dróżdża

być
będzie
będzie
będzie
będzie
jest
było
było
było
było
było¹

¹ S. DRÓŻDŻ: *Klepsydra* [fragment]. W: TEGOŻ: *Klepsydra*. Oprac. P. RYPSON. Warszawa 1990. Cykl drukowany później w: S. DRÓŻDŻ: *Klepsydra*. *Permutacja*. *Poezja konkretna*. Cieszyn 1993. Reprodukowana tutaj plansza została włączona do ekspozycji Dróżdża *Eschatologia egzystencji* (Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, listopad 1995–kwiecień 1996, dokumentacja katalogowa), w centrum sali sytuującej drewnianą „kołyskę-trumnę”.

1

Na podłodze galerii rozwinięta jest z roli długa papierowa taśma, pokryta konturami liter. Aby umieszczony na niej tekst przeczytać, wypada odbyć króciutki spacer. Na taśmie został utrwalony napis:

Nadprodukcja dzieł sztuki i nadmiar informacji utrudniają możliwość wyboru i zacierają różnice między autentycznością a wtórnością. Automatyzm i przyzwyczajenie nazywa się często koniecznością wypowiedzi artystycznej, zawartej w kilometrach i tonach materiałów, dostępnych w warunkach ziemskich. Nieunikniony – produkowany nadmiar energii musi być akumulowany.

– oto sekwencja z rozwiniętego pasa, reszta – nie dowiemy się, czy rzeczywiście istniejąca – pozostanie w rolcie... Ten koncept tekstu odsłoniętego i ukrytego, realnego i zaledwie domniemanego, wykorzystała Wanda Gołkowska, a jej *Dezapprobator* (1972) musiał kiedyś ujmować przewrotnością tudzież ironicznym autotematyzmem. Teraz z kolei okazuje się fragmentem introdukcji wskazującej drogę ku strefom granicznym poezji konkretnej i sztuki konceptualnej. Interesują mnie tutaj kompozycje znakowe, przede wszystkim prace autorów, którzy posłużyli się literami i cyframi. Dostrzegając perspektywę zależności i odmienności konkretyzmu² oraz sztuki

2 Z istotnych opracowań poświęconych tym zjawiskom wymienić trzeba: J. BUJNOWSKI: *Poezja konkretna*. „Poezja” 1976, nr 6 [numer tematyczny]; P. RYPSON: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa 1989; T. SŁAWEK: *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*. Wrocław 1989; Z. KŁOCH: *Słowa i obrazy. Kilka uwag o związkach i zależnościach*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4; T. CIEŚLIKOWSKA: *Zagadnienie dwusystemowości w poezji konkretnej (uwagi o tworzywie poezji konkretnej)*. W: TEJŻE: *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa–Łódź 1995, s. 81–89; S. WYSŁOUCH: *Od słowa do ornamentu. Semiotyczne problemy poezji konkretnej*. W: TEJŻE: *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001, s. 116–141. W latach 1979–1990, pod redakcją DRÓŻDŻA, ukazywały się tomy dokumentujące sesje poświęcone konkretyzmowi: *Poezja konkretna. I Sesja teoretyczno-literacka*. Wrocław 1979; *Poezja konkretna. III Ogólnopolska sesja teoretyczno-literacka*. Dąbrowa Górnicza 1981; *Poezja konkretna a tradycja*. IV Sesja Teoretyczno-Krytyczna. Wrocław 1983; *Poezja konkretna a / i inne / różne dziedziny sztuki*. V Ogólnopolska sesja teoretyczno-krytyczna. Sławków 1990. Bibliografię podmiotowo-przedmiotową za lata 1961–1978 zestawiał DRÓŻDŻ w publikacji: *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*. Wrocław 1978, s. 74–93.

konceptualnej³, musimy być przygotowani na dywersję tautologii, ludyczną demistyfikację pewników, niekiedy – wyzwania graniczące z prowokacyjną „hochsztaplerką” (banalność wielu przedsięwzięć tamtego czasu skutecznie obnaża Piotr Piotrowski w *Dekadzie*)⁴. Właściwie nie „musimy”, lecz „jesteśmy” przygotowani, wszak dzisiaj polski konkretyzm i młodszy od niego konceptualizm to doświadczenia aż trzech dekad. W takich momentach skłonni jesteśmy do podsumowań, nobliwych syntez, niekiedy – estetycznych przewartościowań. Podobnie jak autorom przeglądowych ekspozycji z ostatnich lat⁵, nie chodzi mi tutaj o retrospekcję „kanonizacyjną”, lecz spojrzenie na ważne (bądź zaledwie charakterystyczne) kompozycje znakowe, odkrywające linie powinowactw, ale i „zerwania” estetycznych związków konkretyzmu i konceptualizmu.

2

To pytanie nieraz powracało: czy dostrzeżemy, bez większych problemów, granice konkretyzmu i konceptualizmu? Czy, spoglądając na „przemieszane” prace, uchwycimy istotę odmienności, czy wskażemy miejsca wspólne? Przy oglądzie „pobieżnym” tekstów znakowych (literowych, cyfrowych, „interpunkcyjnych”) – raczej nie. Powiedzmy więc od razu, iż poszukiwania konceptualne kierują twórców na pola sąsiednie, zachęcają do „migracyjno-mentalnych” przemieszczeń. A ponieważ trudno byłoby sporządzić przejrzystą i jednoznacz-

3 Pośród syntez zob. m.in.: Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych: teksty, koncepcje. Red. J. ROBAKOWSKI. Sopot 1981; M. HOPFINGER: *Konceptualizm*. W: TEJŻE: *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*. Warszawa 1993, s. 142–154 [tutaj również *Poezja konkretna na tle literatury wizualnej*, s. 86–133]; G. DZIAMSKI: *Konceptualizm* [część: *Sztuka konceptualna w Polsce*, s. 377–387]. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*. Red. G. DZIAMSKI. Warszawa 1996, s. 369–387; *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej: Doświadczenia dyskursu 1965–1975*. Red. P. POLIT, P. WOŹNIAKIEWICZ. Warszawa 2001; L. NADER: *Konceptualizm w PRL*. Warszawa 2009.

4 P. PIOTROWSKI: *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie*. Poznań 1991 (zwłaszcza rozdz. 3: *O awangardzie i „pseudoawangardzie”*, s. 32–57).

5 Przykładem jest prezentacja: *Wokół znaku. Polska poezja konkretna i sztuka konceptualna*. Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 7–22 sierpnia 2001. Kura-torzy: P. POLIT, K. MORCINEK.

ną tabelkę klasyfikacyjną, w której rubrykach odnalazłyby się kompozycje znakowe, właśnie przed pytaniami o „protokół rozbieżności” nie umknienmy.

Prace konkretystów i konceptualistów – by ująć kwestię najogólniej – są świadectwem precyzyjnej, racjonalnej rozgrywki, ujętej w znaku i opierającej się na strukturyzującym dzieło pomyśle. Różne aspekty nurtu wizualnego i fonicznego skutecznie systematyzował Józef Bujnowski, rozpatrując sytuacje molekuł słowa w grafice, układy czcionek, cyfr, znaków przestankowych, literowe układy „alfabetyczne” i semantyczne, konkretystyczne palindromy i anagramy, struktury linearne tudzież przestrzenne – a owo wyliczenie przydatne będzie także teraz⁶. W podobnych przypadkach, generalnie, rozgrywka toczy się w obrębie płaszczyzny pokrywanej znakami językowymi – rzadko z intencją „wokalizacji”, gdyż poezja foniczna spożytkuje materię zgola odmienną.

Jedynie chronologia zjawisk zarysowuje się wyraziście. Pierwsze manifesty i teksty określone mianem poezji konkretnej obwieszczono w latach pięćdziesiątych, mamy więc do czynienia z faktami „encyklopedycznymi”: w roku 1953 Öyvind Fahlström obwieszcza *Manifest för konkret poesie*, w 1955 roku Eugen Gomringer *vom vers zur konstellation zweck und form einer neuen dichtung*, zaś w 1958 roku ukazuje się *Plano-piloto para poesia concreta* grupy Noigandres; konceptualiści zaznaczają swą obecność dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Gdyby jednak podążyć wstecz, radośnie pluskalibyśmy się w źródłach modernizmu. Neutralizując XIX-wieczne konwencje, przekraczano wówczas kolejne granice estetyczne, rodziła się koncepcja sztuki integralnej. W „znakowej” historii liczyć się będą eksperymenty futurystów (na przykład tablice synoptyczne Marinettiego, u nas – graficzne liryki Czyżewskiego), plastyczne opracowania książek Sterna, Jasieńskiego, Peipera, Brzękowskiego, Kurka, współpraca Strzemińskiego i Przybosia⁷, realizacje formacji a.r. Przerwijmy wyli-

6 J. BUJNOWSKI: *Poezja konkretna...*

7 Choć po trzech latach od wydania *Sponad* Przyboś stwierdzi, iż kompozycje przestrzenne zaszkodziły wierszom, zaciemniły je – *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*. Oprac. A. TUROWSKI. „Rocznik Historii Sztuki” 1973, T. 9 oraz T. KŁAK: *O orientację poezji polskiej (spór Juliana Przybosia z Karolem Wiktorem Zawodzińskim)*. W: TEGOŻ: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy*. Kraków 1993, s. 104–123 (kwestie projektu i realizacji analizując: S. WYSŁOUCH: *Strze-*

czenia, albowiem nie chodzi tutaj o inwentaryzujący rejestr znanych faktów (zainteresowani „rewolucjonizowaniem” sztuki edytorskiej sięgną zresztą po dokumentację sporządzoną przez Piotra Rypsona⁸). Wskazuję modernistyczny punkt odniesienia, lecz myśląc o tradycji utożsamienia słowa i rzeczy, trzeba powrócić do piktogramów, wierszy poetów aleksandryjskich.

Co więc szczególnie zaintryguje z dzisiejszej perspektywy oglądu? W przypadku konkretyzmu – być może spojrzenie na sztukę, która powinna osiągnąć wymiar użyteczny? Sztukę „użyteczną” i właściwie... „użytkową”. To także ogniwo modernistycznego łańcucha, wszak na polskim gruncie wybrzmiewało w latach dwudziestych – kierowane głównie do firm handlowych – hasło „futuryzujemy reklamę” (por. propozycję „dziennika futurystów” zamieszczoną w „Nożu w bzuhu” z 13 listopada 1921 roku), potem pojawiały się pomysły w rodzaju „Biuro Reklama-Mechano” Henryka Berlewiego, Stanisława Brucza i Aleksandra Wata, kierujące uwagę ku grafice funkcjonalnej (wiele lat później o związkach poezji konkretnej z językiem reklamy będzie rozprawał Max Bense).

Na marginesie: myśląc o „kompozycjach znakowych”, w planie panoramicznym, przypomnijmy jeszcze – najczęściej pomijane – doświad-

miński – interpretator Przybosia. W: TEJŻE: *Literatura i sztuki wizualne*. Warszawa 1994, s. 39–61; B. ŚNIECIKOWSKA: *Dwóch artystów – dwa tworzywa – jedna idea? O sztuce i teorii sztuki Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego*. W: TEJŻE: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków 2005, s. 175–302, zob. B. SIENKIEWICZ: „Prawda widzenia” Strzemińskiego w poezji i szkicach Przybosia (s. 29–44); Strzemiński, Przyboś i konstruktywizm (s. 45–80). W: TEJŻE: *Miedzy rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*. Poznań 1999. Kompozycje Strzemińskiego nieraz uzyskują jednak semantycznie efektywne rozwiązania – trudno je dziś unieważnić, a czytelnik może swoją drogą wybrać wariant „klasyczny”, typograficznie „łagodny”. Reedycję tomiku opublikowało Wydawnictwo Literackie w roku 1988 (cieszyńskie wydanie z 1930 roku ukazało się w nakładzie 400 egzemplarzy, krakowskie wydanie powojenne – 20 000 + 350).

8 P. RYPSOŃ: *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1922*. Warszawa 1992. Wykraczając poza tę problematykę, rozważania o książkach-przedmiotach podjęli np. współautorzy tomu *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*. (Red. K. BAZARNIK. Kraków 2002, na okładce tomu znalazły się palimpsestowe fotogramy Zenona Fajfera, wykorzystujące ekspozycję między Dróżdżą). Zob. również *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*. Red. M. DAWIDEK GRYGLICKA. Kraków 2005.

czenia letrystów⁹. Isidore Isou i Gabriel Pomerand wystartowali z foniczno-wizualnymi partyturami osobliwych poematów, teksty układali ze znaków literowych, matematycznych, wprowadzali oznaczenia zapisów muzycznych. Były to utwory przeznaczone do potencjalnego „wykonania”, choć więcej budziły nadziei, aniżeli mogły w rzeczywistości dać. Odnotowując narodziny konkretyzmu, można się zastanawiać nad sytuacyjnymi odniesieniami i intertekstualnymi relacjami znakowych kręgów. W rozważaniach o znakowych konstelacjach wypada letrystyczny epizod przypomnieć, choć akurat w powojennych realiach Rzeczypospolitej podobne eksperymenty nie miały szans na zaistnienie¹⁰. Kogo mogły wówczas obchodzić? Dopiero po Październiku 1956 „młodzi gniewni” odkryją Wielką Awangardę, dopiero potem istotne będą doświadczenia lingwistycznej szkoły podejrzliwości.

3

Nie zamierzam tutaj wyruszać w podróż do źródeł polskiej sztuki wizualnej, tym bardziej rozstrzygać, jak silnie wizualizacja tekstu jest w rodzimej tradycji zakorzeniona. Owszem, warto zerknąć na nasze druki barokowe¹¹ i zastanowić się nad kolejnymi pomysłami edytorскими, ewolucją typograficznych realizacji. Zainteresowani powiedzą,

9 Eksperymenty „letrystów” przypomina w haśle *Poezja konkretna* Grzegorz GAZDA (TENŻE: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000, s. 462–469). W cytatach z opracowań dotyczących tej problematyki zachowuję dwoistość form zapisu letryzm / letryzm.

10 Znamca zagadnienia konstatuje zresztą: „Był to ruch dziwny, określony jeszcze futurystyczno-dadaistycznym pędem – i z trudem odnajdujący się w świecie współczesnych środków przekazu i techniki. Toteż dzieła letrystów z lat pięćdziesiątych przypominają bardzo dokonania o trzydzieści lat wcześniejsze, a letryzm pozostał ruchem lokalnym (Paryż i okolice, oddziałującym, być może, na współczesnych mu twórców francuskich (jak Henri Chopin na przykład) – ale z pewnością nie dalej” (P. RYPSOŃ: *O tym, jak słowo ciałem się stało*. W: TEGOŻ: *Obraz słowa...*, s. 307).

11 Wybrane aspekty związków słowa i obrazu w tekstach XVI–XVIII wieku rozpatrywali m.in.: Paulina Buchwald-Pelcowa, Janusz Pelc (w książce *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych: emblematyka, ikonologia, heraldyka*), Hanna Dziechcińska, Teresa Michałowska, Piotr Rypson. Zob. P. WILCZEK: *Barokowa poezja wizualna w Europie i Polsce. Prolegomena*. W: *Staropolskie teksty i konteksty. Studia*. Red. J. MALICKI. Katowice 1989, s. 43–78.

że rolę podstawową odegrają eksperymenty z Dwudziestolecia. Nieliczni komentatorzy pamiętają, że – wybiorę przykład spoza „wielkoawangardowego” szeregu – Jan Nepomucen Miller, współredaktor rustykalnej „Ponowy” i „Czartaka”, zanotował: „Z utartych znaków można by stworzyć cały szereg kombinacji graficznych, pełnych wyrazów i podobnej treści” (tekst w „Ponowie” z roku 1922)¹². Dopiero wiele lat później objawi się „prekonkretystyczny” Miron Białoszewski, potem „nadsłowny” Marian Grześczak.

A jednak do początków polskiego konkretyzmu właśnie w tym miejscu powrócić trzeba. Konkretyzm, który swą wyrazistość zawdzięcza – w rodzimej perspektywie socjologicznej, pomysłem organizacyjnym oraz – jako forma literacko-plastycznej artykulacji, estetycznym poszukiwaniom Stanisława Dróżdża. W *Agonii i nadziei*, impresyjnej syntezie Piotra Kuncewicza, notę o twórczości Stanisława Dróżdża zawiera rozdział *Pokolenie „Hybryd”*¹³. Dziwne? Nie – jeśli, zerkając na datę urodzenia poety (1939), uświadomimy sobie zaborcze ambicje pokoleniowych formacji, tudzież zamiary „syntetologów”; tak – jeśli pomyślimy o założeniach, strategii działania oraz konsekwencjach artystycznego wyboru Dróżdża.

Konkretystyczny projekt Dróżdża pojawia się u schyłku lat sześćdziesiątych, kilka lat wcześniej autor rozpoczyna literackie przedsięwzięcia w ujęciu „tradycyjnym”, zdobywając nawet kilka laurów konkursowych (1962, 1964, 1965, 1969). Pamiętając o kontekście twórczości Mirona Białoszewskiego (publikującego *Obroty rzeczy* w 1956 roku)

12 Zob. uwagi o „symbolach graficzno-przestankowych” i „poezji znakowania” w: J.N. MILLER: *Bez kropki nad „i”*. Warszawa 1964. Interesująco przedstawia się sposób wykorzystania owych znaków – gdy myślimy np. o teatrze Mirona Białoszewskiego czy Bogusława Schaeffera – w graficznych utrwaleniach „rytmiczno-partyturowych” (zob. A. HEJMEJ: *Tekst – tekst dźwiękowy – partytura słowna*. W: TEGOŻ: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008, s. 111–191). Przypominając pomysł Millera, Julian Tuwim cytował przewrotną uwagę Mickiewicza o ewentualnym usunięciu przecinków i kropek z *Pamiętników Paska*, a wprowadzeniu znaków informujących np. o podkreśleniu wąsa przez mówiącego, „porwaniu się do szabli” etc. (J. TUWIM: *Pegaz dęba*. Warszawa 2008, s. 417).

13 P. KUNCEWICZ: *Agonia i nadzieja*. T. 3: *Poezja polska od 1956*. Warszawa 1993, s. 410–411.

oraz Andrzeja Partuma (debiutującego *Frekwencjami* z opisu w 1961 roku), a jednocześnie sygnalizując „samoistność” doświadczenia Dróżdża, sięgnąć wypadnie po katalog *Poezja strukturalna. Pojęciokształty*, który dokumentował indywidualną ekspozycję w poznańskiej galerii odNowa (1969)¹⁴. Tutaj znajdują się jego najwcześniejsze teksty konkretne, między innymi – *język*. Każdy z podobnych utworów „alfabetycznych” (m.in. Louisa Aragona, Kurta Schwittersa, Clausa Bremera, Anatola Sterna, Václava Havla) odsłania „początek”¹⁵, zbiór elementów zapowiadających lingwistyczne kombinacje wyrażenia i zapisu. Taki właśnie znakowy początek sugeruje porządek i harmonię klarownego układu, koniec natomiast – jak w tekście *abcdef* Clausa Bremera – może się okazać jedynie plamą „nałożonych” czcionek¹⁶.

14 S. DRÓŹDŹ: *Poezja strukturalna. Pojęciokształty*. Poznań 1969. Przywoływane teksty Dróżdża zamieszczane były w katalogach wystaw. Partum wydawał tomiki nakładem własnym, w latach sześćdziesiątych ogłosił jeszcze: *Powodzenia nieurodzaj* (*Zwałka Papki*) (1965), *Osyłka Woli* (1969). Swoje teksty wizualne określał mianem „poezji międzynarodowego zapisu” (pośród nowszych publikacji zob. poprzedzony wstępem Violetty Sajkiewicz blok szkiców: J. TRUSZKOWSKI: *Wielki dekonstruktor. Kronika twórczości Andrzeja Partuma*; G. DZIĄMSKI: *W wirze przemian. Od poezji do intermedii*; K. KRYSZKOWSKI: *Zabijanie Partuma*. „Opcje” 2001, nr 6).

15 Przypomnieć też warto *Narodziny języka* Jiříego Kolářa – tekst właściwie „podstawowy”, z początku lat sześćdziesiątych (przedruk w „Literaturze na Świecie” 2006, nr 11–12):

aaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaa

Wkrótce nastąpił *Strajk samogłosek*, potem – *Rewolucja liter* (zob. przywołany numer „Literatury na Świecie” oraz – w kontekście „dostarczenia czytelnikowi całej literatury »w konserwie«” – L. ENGELKING: *Słowo i milczenie. Jiří Kolář*. W: TEGOŻ: *Codzienność i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*. Łódź 2005, s. 219–287).

16 Por. wizualną syntezę Marzenny Kosińskiej A i Z. „Studio” 1986, T. 8. O wskazywanych tutaj wierszach „alfabetycznych” wspominałem w książce *Anarchia*

Klamrowa perspektywa początku i końca, ograniczenia i nieskończoności obecna jest w całej twórczości Dróżdża, która wprawdzie została osadzona w mikroświatach języka, lecz pojęciową rozgrywkę prowadzi w wyeksponowanej przestrzeni obrazu. Jego „pojęciokształty” potrzebują przestrzeni, nie tylko oddechu dużej płaszczyzny, ale i oddechu kolejnych „wymiarów”¹⁷. W ramach tej świadomości przestrzeni, odległości oraz czasu, konkretyzm Dróżdża okazuje się konsekwentną sztuką fragmentu, co więcej – sztuką zwielokrotnianej fragmentaryzacji. Spójrzmy na *Klepsydre* z roku 1970, której jedna plansza poprzedza niniejsze rozważania. Każdy tekst jest zaledwie ułamkiem ciągu, każda plansza – sekwencją trwającego cyklu, wskazywanego zapisem, ale uświadamianego w strefie nieobecnych uzupełnień, realizacji potencjalnych. Pośród zastosowanych elementów technicznych dostrzeżemy różnicowanie wielkości czcionek: przybliżanie – oddalenie, przybywanie – ubywanie, istotną rolę odgrywa płynność zmian grafii tekstu oraz przekraczanie granic widoczności tekstu w płaszczyźnie strony, aktywizujące nasze semantyczne reinterpretacje. Właśnie: w zestawieniach wariantów odmiany czasownika „być” *Klepsydra* „wyczerpuje się” w kolejnych planszach – jest skończona, ale przycięte wyrazy górne i dolne ewokują przecież myśl o ciągach nieskończonych (czcionki mogłyby wciąż się powiększać lub zmniejszać).

Spójrzmy na wariant „pierwotny”:

i formuły. *Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice 2001, s. 34–38. Zob. R. LEBDA: *Funkcje znaków graficznych w tekście literackim*. W: *Język artystyczny*. T. 1. Red. A. WILKOŃ. Katowice 1978, s. 36–46; E. DĄBROWSKA: *Wiersze-obrazy Václava Havla i Jiří Kolářa. O korespondencji sztuk artystycznej wypowiedzi*. V: *Současné vztahy české a polské literatury / Współczesne kontakty czeskiej i polskiej literatury*. Red. L. MARTINEK, M. TICHÝ. Opava 2001, s. 56–66.

17 W ekspozycji *między* (Galeria Foksal, Warszawa 1977) przestrzeń pomieszczenia została wyłożona literami, dopiero w trakcie semantycznego porządkowania odbiorca konstituował tytułowy wyraz. Wystawę tę wielokrotnie rekonstruowano (tekst-makieta w aneksie książki T. SŁAWKA: *Między literami...*, s. 153 nlb, makiety rękopiśmienne ze zbiorów Galerii Foksal reprodukowane w monograficznej edycji *Stanisław Dróżdż 1939–2009 wrocławskiego pisma Akademii Sztuk Pięknych „Dyskurs”* 2010, nr 10). Por. *Stanisław Dróżdż – Początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007*. Wrocław 2009.

...

było jest będzie
było jest będzie
było jest będzie
...¹⁸

Wola i „bycie” konfrontowane były przez Dróżdża także w wierszu z 1965 roku *Nie chciałem być...* (po lingwistycznych zderzeniach kolejnych wersów, ostatnia strofa zawierała trzy oznajmienia: „Byłem kim byłem / Jestem kim jestem / Będę kim będę”)¹⁹, zresztą paradoksy (nie)obecności i języka objawiały się wówczas w tekstach podobnych choćby do *Ideału*:

jest
gdy
nie jest
a nie jest
gdy jest²⁰

Przypominając „klasyków awangardy”, warto w tym miejscu przywołać na przykład *Katedrę w Lozannie*, wszak w niej Julian Przyboś rozpisywał osobliwy układ pierwszoosobowych czasowników: „i znów jestem, jak byłem: jestem w byłem”²¹. Józef Czechowicz z kolei kończył *świat „schodkami”*:

czas płynie
jest
nie ma
będzie
był²²

18 Utwór Dróżdża zamieszczony w „Agorze” 1968, nr 20.

19 S. DRÓŻDŻ: *Nie chciałem być...* „Odra” 1965, nr 9. Tu również tekst *Nigdy nie jestem...*

20 Cyt. według wspomnianego numeru „Dyskursu” 2010, nr 10. Por. teksty opublikowane w „Odrze” 1969, nr 5.

21 Cyt. według J. PRZYBOŚ: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. BALCERZAN. Wybrali E. BALCERZAN, A. LEGEŻYŃSKA, komentarze oprac. A. LEGEŻYŃSKA. Wrocław 1989. BN I, 266, s. 215

22 J. CZECHOWICZ: *Wybór poezji*. Oprac. T. KŁAK. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1985. BN I, 199, s. 24.

Klepsydry Dróżdża wyznaczają płaszczyzny, które – inaczej niż świadectwo obecności tekstu Przybosa – nigdy nie osiągną tożsamości, w których symetria dowodzi niemożności scalenia, gdyż wyrazy sytuują się w przeciwległych zbiorach punktów²³. Spoglądamy przy tym na klepsydre w zarysach kształtu „normalną” i klepsydre odmieniającą swe fizyczne proporcje, ale zawsze znajdujemy się w strefie upływającego czasu (nieuchronnie tytuł, obok przedmiotu odmierzającego czas, w którym przelewała się woda lub przesypywał piasek, przywołuje powiadomienie o śmierci). Także z każdą lekturą obrazów, lekturą aktualizacją kolejnych plansz cyklu, wszak graficzne utrwalenia i statyka liter nie zatrzymują wskazówek niezależnego od nas zegara. W grę wchodzi jeszcze hierarchizacja planów uświadamianej obecności „tu i teraz”, jednostkowa przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Tadeusz Sławek, od lat towarzyszący eksperymentom Dróżdża, powiada:

W przestrzeni TU – TAM racjonalny porządek (np. chronologii) jest tylko jednym z możliwych łańcuchów: „teraz” („jest”) nie musi być punktem, w którym przyszłość („będzie”) staje się przeszłością („było”). W kręgu TU – TAM trwanie nie tylko przepływa miarowo lub gmatwa swój przebieg, wpadając w – jak napisałby Schulz – „boczne odnogi czasu”; czas również „mówi”, posługuje się podstawowym predykatem filozofii jakim jest BYĆ po to, by stwierdzać tautologie („jest” jest „jest”) lub wręcz herezje („było” jest „będzie”). W TU – TAM porządki tworzą się doraźnie, obowiązują przez chwilę, na peryferiach i marginesach przedmiotu, po czym

23 Graficzny kształt klepsydry, zachowując równowagę wersyfikacyjną odpowiadających sobie „górných” i „dolnych” partii tekstu, nadał swojemu wierszowi Stanisław BARAŃCZAK w tomiku *Widokówka z tego świata i inne rymy* z lat 1986–1988 (Paryż 1988, potem przedruki krajowe). W centralnym fragmencie wiersza usytuowany jest spójnik „i”, efektownie wykorzystujący dwudzielną grafikę litery: kropka / ziarno + dysseminacja + powrót w odwracanej klepsydry. Wiersz interpretuje Joanna DEMBIŃSKA-PAWELEC w swojej książce: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 101–108. Przypomnieć trzeba, iż Barańczak przekładał wizualne wiersze George’a Herberta i Dylana Thomasa (w jego przypadku zresztą tekst „klepsydrowy” z lat sześćdziesiątych). Piotr Rypson reprodukuje wiersz-klepsydre Baldassare’a Bonifacia (P. RYPSOŃ: *Obraz słowa...*, s. 171).

rozsypują się w proch, ustępując miejsca nie próżni, lecz następnym równie uprawnionym łodom²⁴.

Rzeczywiście, tautologie i herezje objawiają się w konsekwentnej lekturze „przepływających” słów. Mija czas, a czasownik „być” odkrywa zaskakujące relacje swych kolejnych wcieleń. Martin Heidegger diagnozował plany temporalne:

„Przyszłość” nie oznacza [...] jakiegoś „teraz”, które nie stało się jeszcze „rzeczywiste” i dopiero się takim stanie – lecz szłość, z jaką jestestwo na gruncie swej najbardziej własnej możliwości bycia przychodzi do siebie. Wybieganie czyni jestestwo właściwie przyszłym, mianowicie samo wybieganie jest możliwe tylko o tyle, o ile jestestwo jako będące w ogóle zawsze już przychodzi do siebie, tzn. w swym byciu w ogóle jest przyszłe²⁵.

„Jestestwo” rozpościera się tedy między narodzinami i śmiercią, a czasowość jest w tym systemie jego sensem. Skoro przyszłość jest podłożem przeszłości, przyszłość wyłania współczesność, „paradoksy” Dróżdża odnajdują istotne punkty – kontekst filozoficzny staje się czytelny – odniesień bycia-ku-kresowi. Konkluzja Sławka zmierza natomiast ku diagnozie decentralizacji porządku: „Nie pustka nicości jest straszna, a przeciwnie – nieustanna produkcja nieprzerwanych porządków panujących chwilowo i doraźnie, porządków »barbarzyńskich«, które już dawno zniweczyły »stolicę«, »trwałe« centrum przedmiotu”²⁶.

Nieodwrócona klepsydra pozoruje „zatrzymanie czasu” (prze czytamy w tekście Nietzschego: „Odważa jest najlepszym zabójcą: odważa, co naciera: ona zabija nawet śmierć, gdyż mawia: »Byłoby to

24 T. SŁAWEK: Stanisław Dróżdż: „Tu” – „Tam”. W: S. DRÓŻDŻ: Klepsydra. Permutacja..., s. 3. Rozważania o czasie i zegarze jako „modelu świata”, notabene związane z kompozycją zegarową Dróżdża, autor ten przedstawiał w szkicu *Maszyna czasu. Technika i iluzja obecności*. W: TEGOŻ: *Miedzy literami...*, s. 103–123.

25 Zob. zwłaszcza część *Jestestwo i czasowość* książki Martina HEIDEGGERA: *Bycie i czas*. Przeł., przedmową i przypisami opatrzył B. BARAN. Warszawa 1994, s. 325–610. Analizując refleksje Hegla, autor przypomina o czasie nazywanym przez tego filozofa „ogładanym stawianiem się” (tamże, s. 602).

26 T. SŁAWEK: Stanisław Dróżdż: „Tu” – „Tam”..., s. 3–4.

życie? Dalejże! Jeszcze raz!«”; „»Byłóż więc to – życiem?« powiem kiedyś śmierci. – »Hejże więc! Jeszcze raz!«”²⁷). Dróżdż odwraca swoje klepsydry, ale „powroty czasu” wpisane są w obieg zamknięty, nie będzie wyjścia „poza” – koniec wymusi zaistnienie kolejnego początku w układzie skończoności. Notowała Hanna Buczyńska-Garewicz:

Wola wolna od negacji siebie chce powrotu siebie samej, czyli jest zdolna do reafirmacji. Znika konflikt między „chciałem” a teraz „nie chcę”, a wraz z nim znika negacja. Wola nie przeczy dłużej swej naturze, jaką jest mówienie „tak”. Z perspektywy takiej woli czas jest kolisty, „było” pojawia się jako „będzie”²⁸.

Dodajmy jeszcze konstatację Zygmunta Baumana, czytającego Mircea Eliadego, Claude’a Lévi-Straussa, Jean-François Lyotarda, z myślą o dzisiejszej perspektywie ujmowania i odczuwania „czasowości”:

W świecie ponowoczesnym, którego filozofię nauka Lévi-Straussa antycypowała, teraźniejszość nie wiąże przyszłości bardziej, niż sama jest związana przez przeszłość [podkr. – P.M.]. Czym będzie przyszłość, jeśli nie innym „stanem teraz”, nie związanym przez naszą teraźniejszość, która będzie musiała okazać się jego przeszłością?²⁹

Prace konkretystyczne można oczywiście przyporządkować pewnym zasadom organizacji i strukturyzacji wypowiedzi, z myślą o *continuum* i paradoksach czasowych „zerwań”. Głównymi bohaterami wielu tekstów Dróżdża będą cyfry i liczby, bowiem u podstaw konceptu tkwi matematyczny porządek, ale też nie znika on w przypad-

27 F. NIETZSCHE: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. W. BERENT. Kraków [reprint Warszawa 1990], s. 190, 394.

28 H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ: *Wieczny powrót*. W: TEJŻE: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. Kraków 2003, s. 102–103; podkr. – P.M. Różne aspekty mierzenia się poezji z refleksją o czasie wnikliwie analizowała Danuta OPAKKA-WALASEK w książce *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005.

29 Z. BAUMAN: *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*. W: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. S. CZERNIAK, A. SZAHAJ. Warszawa 1996, s. 154.

ku kompozycji literowych. Znaki i funkcje, pozornie sytuując się poza dziełem, *de facto* organizują jego strukturę. Ład matematycznego *dominium* wynika z prymarności języka, wyborów dokonywanych poza niweczącymi porządek emocjami (na marginesie: Peiperowski postulat „wstydu uczuć” zyskał chyba realizacyjną pełnię poza „pięknym zdaniem”, właśnie – choć takiego zwieńczenia, przewyciężając futurystyczne rozproszenie tekstu, redaktor „Zwrotnicy” nie mógł się spodziewać – w pracach konkretystów³⁰).

Konkretyzm preferuje przekaz skondensowany, właściwie, jak w technice komputerowej, „skompresowany”, co nie oznacza rezygnacji z cykliczności, sekwencyjności. Prawda, klasyczne „czytanie” druku zwartego w rodzaju książkowego zestawu tekstów *Kolejność*, *Czasoprzestrzenie*, *Bez tytułu* wymagałoby niemało samozaparcia³¹. Dla tego czytanie konkretystycznego tekstu w galerii skutecznie aktywizuje percepcję „oglądu”, wskazując tym samym bieguny swoistej poetyki spojrzenia. Obserwacja, bardziej lub mniej gwałtownie przerywana (w cyfrowym przypadku *x* (1970) żadna z czterech linii ograniczających wydruk nie była delimitacyjną ramą tekstu), zyskuje sankcję artystyczną. Wspomniana *Klepsydra* wyznaczała płaszczyzny, które nigdy nie osiągną tożsamości, w których symetria (wyrazy sytuują się w przeciwległych zbiorach punktów) dowodzi niemożności scalenia. Ostatecznie, konkretystyczne „różnicowanie” jest mierzeniem się z – pojętym jako zasada egzystencji – „powtórzeniem”. Widać dziś wyraźnie, że prace Dróżdża wzajemnie się generują i – konsekwentnie – modyfikują. Autor powraca do starych tekstów (spójrzmy na *samotność* oraz *zapominanie* z roku 1967, *niepewność-wahanie-pewność* z 1968, *czasoprzestrzenie* z 1969), właściwie rezygnując z „klasycznych” retrospektyw – zestawia je w kolejnych konfiguracjach znakowych.

Tym bardziej więc, analizując kwestie rozwiązań artystycznych, reguł współlistnienia „dziwiących się sobie” znaków, nie przeocz-

30 Julian Przyboś dyskredytował interesujące mnie tutaj realizacje, nie doceniając najbardziej radykalnej realizacji postulatu „najmniej słów”: „[...] dzisiaj niż poetycki na Zachodzie osiągnął chyba dno w »letryzmie«, w »poezji konkretnej«. Ta »poezja« nie tylko nie chce mówić o czymś, ale chlubi się, że nie mówi niczego”. (J. PRZYBOŚ: »Co« poezji. W: TEGOŻ: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 195).

31 S. DRÓŻDŻ: *Pojęciokształty. Poezja konkretna* [wystawa retrospektywna, teksty z lat 1967–1993]. Wrocław 1994. W tomie umieszczono kalendarium wystaw indywidualnych Dróżdża oraz prezentacji zbiorowych.

my sprawy zasadniczej: poezja konkretna odsłania tekst egzystencji, zaś prace „minimalistyczne” odkrywają perspektywę eschatologiczną³². W znakowej przestrzeni dostrzeżemy refleksy egzystencjalne. Bez sentymentalnych wynurzeń, wydumanych metaforyzacji, Stanisław Dróżdż – jak stwierdził Tadeusz Sławek – poeta „poza książką, poza liryką, poza metaforą”³³, a wracając do początku dodajmy – poza lirycznym doświadczeniem „pokolenia”, odsłania konkret sztuki i egzystencji. Dokładniej: konkret sztuki egzystencji.

4

Zerknąwszy na dany tekst, myślimy o utworach kolejnych, tu i teraz – w przypadku wystawy czy antologii – akurat nieuwzględnionych. Oglądając prace kolejnych autorów, będziemy sobie przypominać inne sekwencje, a taka budowa „wirtualnej” ekspozycji (własnej antologii) jest czymś naturalnym. W podobnych zestawieniach nie umkniemy przed dialogiem tekstów i łańcuchową reakcją kontekstów.

I konkretyści, i konceptualiści chętnie wykorzystują wariantywne zestawienia znaków, układy sekwencji (jednym z cyklicznych „przejawów” staną się eksperymenty aleatoryczne). Spójrzmy na *Skok* Andrzeja Dłużniewskiego (1971), rozpisany na „narracyjne” części; wstępne zastrzeżenie przybiera w nim postać strategicznego wyjaśnienia: „Brak I wariantu, który powinien być skokiem z 10-cio metrowej wieży, wykonanym dnia 16 czerwca 1972, o godz. 10 min. 17 sek. 7 i trwającym x sek.”. Zerknijmy na kolejne prace tego autora: *Inne lektury* oraz *Ikonogramy* (1975), a dalej – Andrzeja Bereziańskiego *Zamianę energii* (1975), Zbigniewa Gostomskiego „*Uliszes*” Jamesa Joyce’a (1970), *Trójkąt Pascala* (1973), Kozłowskiego *Lesson* (1973), Gołkowskiej *Układ otwarty* (1971), Kozłowskiej *Śnieg* (1971), *Arytmia* (1980). W kolejnych latach pojawiają się plansze graficzne, fotogramy, teksty „uprzedmiotowione”. Teksty owe (Zbigniewa Makarewicza *Czterdzieści i cztery* oraz *Voice*, Marzenny Kosińskiej *Zegar* (1977), *Plakat* (1975), *A i Z* (1980), Bogusława Michnika *Homographes* (1985), Zbigniewa Makarewicza *Visibilibium omnium est* (1968–1988), *Dziewięć geometrycznych motywów*

32 „Literalnie” uświadomiła ten wymiar ekspozycja *Eschatologia egzystencji...* Por. przyp. 1 w tym rozdziale.

33 T. SŁAWEK: *Sztuka mądrego konketu*. W: TEGOŻ: *Między literami...*, s. 136.

medytacyjnych (1994)) spełniają się w sekwencjach, konfiguracjach znaków, zapraszają do podróży w głąb znaku wskazanego, osamotnionego... I tak ostateczną kwestią pozostanie, nie tylko „modernistyczne”, pytanie o punkt dojścia oraz artystyczny krok (skok?) następny.

Przy okazji: odnotowuję daty powstania (i modyfikowania) tekstów także ze względu na pytanie, które może powracać: w jaki sposób, w planie etycznych zobowiązań lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, sytuować podobne przedsięwzięcia i realizacje? Wszak owe teksty nierzadko powstawały w czasie poważnych wyborów społeczno-politycznych, a tym samym – chcąc, choć częściej zapewne nie chcąc – mogły być wpisywane w narodowy „kalendarz”. Stanisław Dróżdż powiada, iż liczy się dla niego „autonomizacja” oraz „auto-determinacja” tekstu, zatem wyizolowanie z kontekstu społecznego i sankcja (zatem reguły samostanowienia) językowego tworzywa³⁴. W „pojęciokształtach”, między rozbiciem a konstrukcją, w obszarze doznań migotliwych, często w nierozstrzygalnych dialogach znaków, semantycznej wirówce, owe idee zostały zespolone.

Stanisław Dróżdż, przeprowadzając konkretystyczne *résumé*, powiadał kategorycznie: „My wyizolowaliśmy język z kontekstu społecznego, a z języka wyizolowaliśmy słowo. Więc kwestia społeczna nie wchodzi w grę”³⁵. Sergiusz Sterna-Wachowiak inaczej postrzegał tę kwestię:

W manifestach i programach konkretyzmu polskiego [...] uderza, rozmaicie formułowane, wspólne przekonanie o rozgrywaniu się poezji konkretnej w przestrzeniach szerszych, niżeli przestrzenie artystowskiego absolutu Maxa Bensego. [...] O ile Bense przeniósł [...] wewnętrzne napięcia i struktury materiału i tworzywa na całość dzieła sztuki, o tyle konkretyści polscy „przełożyli”, przenieśli owe napięcia i struktury jak gdyby jeszcze dalej, piętro wyżej, instalując je już nie pomiędzy słowem a obrazem [...] lecz wprost pomiędzy wierszem konkretnym a rzeczywistością pozaliteracką. To polskie miejsce zdomowienia poezji konkretnej jest całkowicie oryginalne; [...] konkretyzm polski kontaktuje się [...] z impon-

34 Zob. *Jestem tradycjonalistą...* Ze Stanisławem DRÓŻDŻEM rozmawia Paweł MAJERSKI. „Opcje” 1998, nr 3.

35 Tamże.

derabiliami i wartościami życia społecznego, z rzeczywistością narodową, która miała wpływ na jego genezę i wobec której nie pozostaje obojętny, nawet wówczas, gdy wyniosło o niej milczy³⁶.

W każdym razie, gesty konkretystyczne wpisywały się – z jednej strony – w wystąpienia przeciw utopii krystalicznie czystego aktu komunikacji, iluzji „przezroczystości” językowego kontaktu, a z drugiej strony – były reakcją na zrytualizowane obwieszczanie prawd „obiektywnych” i językową (m.in. kontekstową) manipulację. Podobne antyutopijne projekty uznać przeto można za konsekwencję rewizji neoawangardowych.

5

Niewątpliwie, wspólną płaszczyznę doświadczenia artystycznego konkretystów i konceptualistów wyznacza właśnie koncept – gest semantyczny. A gdzie różnica? Komentarz dotyczący związków konkretyzmu ze sztuką konceptualną Andrzej Kostołowski opatrzył tytułem *Styk?* Znak zapytania sugerował próbę uchwycenia relacji „migotliwej”, choć zewnętrzne podobieństwa nie piętroszą identyfikacyjnych trudności³⁷. W tej sytuacji komentator powiadał o osobliwej kwadraturze koła i odsyłał do „rodowodu Duchampa”. Rozpatrując rozmaite aspekty „afiliacji”, przypomniawszy wrocławską wystawę galerii Pod Moną Lizą (1968), podczas której do ekspozycji prac Zbigniewa Makarewicza włączono teksty Dróżdża. To odległy punkt odniesienia, właściwie „prehistoria” polskiego konkretyzmu, ale fakt istotny, gdyż twórczość Dróżdża sytuuje się w strefie granicznej. Kostołowski słusznie podkreślił, iż dorobek autora *między* uznać można za „inwazję konkretyzmu w rejony sztuki konceptualnej”. Spójrzmy na prace Dróżdża tudzież Jurkiewicza – zakorzenione w języku, rozgrywające pojedynek lingwistyczny i pojęciowy.

36 S. STERNA-WACHOWIAK: *Poezja konkretna w świetle estetyki nieufności*. W: *Poezja konkretna a tradycja*. IV Sesja Teoretyczno-Krytyczna. Red. S. DRÓŻDŻ. Wrocław 1983, s. 66–93. Zob. szkic: *Archetypy i konkrety*. Świat Znak. W: TEGOŻ: *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku (eseje i szkice)*. Poznań 1986, s. 91–123.

37 Odwołuję się tutaj do komentarzy Kostołowskiego i Polita wygłoszonych podczas prezentacji *Wokół znaku...* – zob. przyp. 5.

Język i obraz? Konkretniej – język obrazu oraz obraz języka. W konceptualizmie – raz jeszcze przywołam tutaj Kostołowskiego – prym wiedzy autodefinicja, istotna będzie też „estetyka minimalistyczna”. W obszarze wspólnym natomiast uwzględnić przyjdzie relatywizację znaczeń i „odsłanianie możliwości”. W każdym razie, teksty konkretne i konceptualne łączy zwartość przekazu, systematyczność oraz „systemowość”. Wprawdzie konceptualizm oddala słowa od obrazu, zaś poezja konkretna skłania się ku przedsięwzięciom „integracyjnym”, w obydwu przypadkach liczy się efekt niejednoznaczności sytuacji odbioru (i sytuacji twórcy, który to sobie najpierw uświadamia)³⁸.

Prace konkretystyczne operują czernią i bielą. Ten układ, konstytuując teksty, wprowadza semantyczne opozycje – w obrębie odkrywanych przestrzeni pozwala wytyczyć ostre linie demarkacyjne. Wskażmy więc jeszcze jeden z tekstów „granicznych”, bezpośrednio wykorzystujących grę tautologii: Zdzisława Jurkiewicza *Białe, czyste, cienkie płótno* (1970). W tej pracy czarny napis informuje o „jakości” przedmiotu, na którym został umieszczony, oczywiście sytuując nas w pozycji nader dwuznacznej, skoro sam niweczy klarowność uwzględnionej „kategorii” (dołączona etykieta informuje przy tym o parametrach towaru). Odniesień znajdziemy wiele, wszak płótno – w przestrzeni galerii – kojarzy się od razu z płótnem malarskim, a nie prześcieradłem, wytycza obszar artystycznej ekspresji, a biel zaprasza do „transowego” wkroczenia w przestrzeń poza literami.

Można oczywiście powiedzieć – co już czyniono – iż konceptualiści są artystami poważnymi, konkretyści zaś nie stronią od humoru. By się o tym przekonać, przywołajmy „klasyczne” maszynopisy Romana Gorzelskiego: *Dziewiąte piętro*, *Antypowieść*, *Akrostych szumiący*, *Wiersz w języku obcym*, *Człowiek i morze*, *Wojna* oraz „okulistyczne” plansze Eugeniusza Smolińskiego (*Tylko*, 1978). Ale konceptualiści także wykorzystują żartobliwy dystans, który wynika bezpośrednio z dwuznacznych sytuacji odbioru. Autor *Klepsydry* w przypadku swo-

38 Neoawangarda powróciła do pytania o niepowtarzalność artystycznego gestu. W kontekście międzynarodowym, po kilku dekadach, dostrzegalna jest powtarzalność, powinowactwa i zapożyczenia, współbrzmia efemeryczne i programowe realizacje konkretystów i konceptualistów.

jej twórczości i „zasadniczego nurtu” poezji konkretnej w Polsce żart zdecydowanie odrzucał³⁹.

6

Drogi sztuki konkretnej wiodły rozmaitymi traktami. Ian Hamilton Finlay – poeta skutecznie porzucający przestrzeń dwóch wymiarów – w liście do Pierre’a Garniera podkreślił, iż „konkretność” stanowi „namacalny obraz dobra i rozsądku”, jest „wzorem (porządku) nawet wtedy, kiedy wkomponujemy ją w przestrzeń pełną wątpliwości”⁴⁰. Rzeczywiście, konkretyzm i konceptualizm to gra wątpliwości i gra w wątpliwości. W takim przypadku wiele zależy od kondycji (oraz „gotowości”) realizującego konceptualne zadanie, a tym samym współtworzącego tekst, odbiorcy. O kondycji autorów w tym miejscu wspominać nie trzeba.

Klepsydrowy cykl Stanisława Dróżdża otwierała plansza sytuująca w centrum – utrwalony najmniejszą w jej obszarze czcionką – czasownik „było”. Plansza ostatnia eksponuje czasownik „jest”. Póki co, przed nami czas przyszły niedokonany, przynajmniej w grafice – sygnalizowany...

39 „Poezja wizualna powstała u schyłku »klasycznej« poezji konkretnej, kiedy zaczęto przedstawiać obrazki połączone z tekstem, wyglądające jak rebusy. W zasadniczym nurcie, na polskim gruncie, poezja konkretna pozbawiona jest elementów żartobliwych. Trudno połączyć w tym wypadku dowcip z tekstem, w każdym razie nie będzie to udane małżeństwo” (zob. *Jestem tradycjonalistą...*)

40 I. H. FINLAY: *List do Pierre’a Garniera* [z 17 września 1963 roku]. Przeł. A. SZUBA. „List Oceaniczny” 1999, nr 1.

Indeks osobowy

Akw zob. Waśkiewicz Andrzej
Krzysztof

Anders Władysław 107

Andres Zbigniew 168

Andrzej zob. Trzebiński Andrzej

Andrzejewski Jerzy 70, 134

Apollinaire Guillaume (właśc.

Wilhelm Apollinaris

Kostrowicki) 16

Aragon Louis 184

Arp Hans (Jean Arp) 150

Augustyn św. 83

Babiński Andrzej 170

Bachelard Gaston 84

Baczyński Krzysztof Kamil 89, 92,
105, 108, 122, 123, 129, 130, 172

Badtke Marek 66

Balcerzan Edward 13, 26, 56, 97, 186

Baniecka Ewa 32

Barabasz 147

Baran Bogdan 188

Barańczak Stanisław 17, 57, 58–59,
114, 123, 124, 171, 187

Baranowska Małgorzata 85, 86

Bartelski Lesław Marian 116

Baszkowski Andrzej 66

Baudelaire Charles 145

Bauman Zygmunt 189

Bazarnik Katarzyna 181

Beckett Samuel 79

Bense Max 181, 192

Berent Wacław 19, 89

Bereś Stanisław 33, 89, 107

Bereza Henryk 155

Bereziański Andrzej 181, 191

Berlewi Henryk 181

Berman Jakub 107

Białoszewski Miron 15, 20, 105, 106,
116, 133, 153, 168, 183

Biedrzycki Krzysztof 124

Bieńkowski Zbigniew 32, 171

Bieroń Jacek 128

Biskupski Andrzej 38

Błaut Sławomir 87

Błoński Jan 42, 84, 116

Bohr Niels Henrik David 38

Bojarski Wacław 107

Bolimowska Wiesława 47

Bordowicz Maciej Zenon 23, 27, 52,
56, 114

Borkowska Grażyna 44, 171

Borowski Jarosław 31

Borowy Wacław 25

- Borzym Stanisław 65
Bowker John 167
Boy zob. Żeleński Tadeusz
Bonifacio Baldassare 187
Bremer Claus 184
Breton André 73
Brodzka Alina 25, 171
Broniewski Władysław 48, 66
Brucz Stanisław 32, 181
Brudnicki Jan Zdzisław 65
Bryll Ernest 40, 80
Brzękowski Jan 16, 23, 25, 31, 34, 41, 49, 103, 114, 142, 180
Buchowski Marian 155, 156, 172, 173
Buchwald-Pelcowa Paulina 182
Buck Andrzej 50
Buczyńska-Garewicz Hanna 110, 189
Budda (właśc. Siddhartha Gautama) 156, 169
Budzyński Wiesław 105
Bugaj Jan zob. Baczyński Krzysztof Kamil
Bujnowski Józef 178, 180
Burek Tomasz 18, 25
Burska Lidia 171
- Calvino** Italo 112
Camus Albert 44
Childress David Heather 148
Chlebnikow Wielemir 16
Chmielowiec Michał 25
Chojnacki Roman 58
Chopin Henri 182
Chorażuk Bogdan 66, 171
Chruszczyński Andrzej 36
Chrystus zob. Jezus Chrystus
Chudak Henryk 84
Cieliczko Paweł 44
- Cieplińska Halina 163
Cieślak Tomasz 145
Cieślikowska Teresa 178
Coates Paul 90
Cocteau Jean 90
Condillac Étienne Bonnot de 113
Czachorowski Stanisław Swen 15, 19, 66
Czaplejewicz Eugeniusz 80
Czapliński Przemysław 44, 54
Czechowicz Józef 16, 131, 186
Czerniak Stanisław 189
Czuchnowski Marian 15, 17
Czychowski Mieczysław 169, 171
Czyżewski Tytus 17, 31, 180
- Danek** Danuta 82
Darska Bernadetta 44
Dawidek Gryglicka Małgorzata 181
Dąbrowska Elżbieta 157, 165, 167, 185
Dąbrowski Stanisław 93–94
Demińska-Pawelec Joanna 187
Derrida Jacques 158
Dłużniewski Andrzej 191
Dobosz Andrzej 116
Dobrowolski Stanisław Ryszard 66, 74
Drozdowski Bohdan 171
Drózd Andrzej 66
Drózd Stanisław 9, 10, 39, 174, 177–195
Drzewucki Janusz 171
Duchamp Marcel 193
Dunin Kinga 44
Dybel Paweł 38
Dygat Stanisław 161
Dziadek Adam 32
Dziamski Grzegorz 33, 179, 184
Dziechcińska Hanna 182

Einstein Albert 38
 Eliade Mircea 150, 189
 Elin Mila 17
 Eliot Thomas Stearns 19, 32, 33, 34,
 102, 112
 Engelking Leszek 168

Fahlström Öyvind 180
 Fajfer Zenon 181
 Falkiewicz Andrzej 173
 Fazan Jarosław 31
 Fedeci Ziemowit 155, 169, 171
 Feliksiak Elżbieta 120, 145
 Fergusson Francis 50
 Fert Józef 159
 Fik Ignacy 36
 Finlay Ian Hamilton 195
 Flaszen Ludwik 116
 Floryńska-Lalewicz Halina 65
 Friedrich Hugo 120, 145
 Fryde Ludwik 25

Gajcy Tadeusz 89, 92, 107, 108
 Gała Henryk 17
 Gałczyński Konstanty Ildefons 168
 Garbala Marek 10
 Garnier Pierre 195
 Gąsiorowski Krzysztof 8, 9, 14, 16,
 19, 20, 23, 25, 28, 35–37, 38, 39, 42,
 49, 50, 52–53, 55, 56, 57, 80, 82, 92,
 93, 97–117, 156, 159, 171
 Gazda Grzegorz 9, 168, 182
 Gielo Józef 171
 Ginczanka Zuzanna (pierwotnie
 Sara Ginsburg) 168
 Glatzel Ilona 84
 Głębicka Ewa 9, 50
 Gleick James 128
 Głowiński Michał 15, 146

Goethe Johann Wolfgang 76
 Gołkowska Wanda 178, 191
 Gomringer Eugen 180
 Gomulicki Juliusz Wiktor 159
 Gorzelski Roman 194
 Gostomski Zbigniew 191
 Górniak Janina 64
 Górzański Jerzy 8, 52, 171
 Grabowska Mirosława 70
 Grądział-Wójcik Joanna 31
 Grochowiak Stanisław 15, 171, 172
 Gronczewski Andrzej 80, 168
 Grześczak Marian 38, 183
 Guzicki Artur 171

Hartwig Julia 72
 Havel Václav 184, 185
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 188
 Heidegger Martin 143, 158, 188
 Heisenberg Werner Karl 38
 Hejmej Andrzej 183
 Herbert George 187
 Herbert Zbigniew 93, 116, 168,
 181
 Herbst Lothar 9, 50
 Hertz Paweł 20
 Heydel Magdalena 33
 Hilsbecher Walter 87
 Hoffman Kazimierz 66
 Hopfinger Maryla 179
 Horacy, Quintus Horatius
 Flaccus 168
 Hurnikowa Elżbieta 13

Ihnatowicz Janusz Artur 93
 Inglot Mieczysław 168
 Ireedyński Ireneusz 7, 76
 Irzykowski Karol 25
 Isou Isidore 182

Iwaszkiewicz Jarosław 159

Izdebska Agnieszka 145

J. Cz. zob. Czechowicz Józef

Jacob Max 64, 71, 72, 73

James William 161, 175

Jamroziak Wojciech 50

Jan Ewangelista św. 165, 167

Jan św., zob. Jan Ewangelista św.

Janerka Lech 108

Jankowski Jerzy 17

Januszkiewicz Michał 161

Jarnicka Elżbieta 108

Jarosiński Zbigniew 57

Jasieński Bruno (pierwotnie Wiktor
Zysman) 13, 16, 17, 31, 180

Jasiński Stanisław 27, 67, 73

Jaspers Karl 65, 101

Jaworski Krzysztof 31

Jaworski Stanisław 43, 102

Jerzyna Zbigniew 8, 9, 14, 16, 21, 27,
52, 56, 67, 79–96, 105, 108, 113, 115

Jezus Chrystus 72, 73, 156, 165, 167, 169

Jezus zob. Jezus Chrystus

Jędruszcak Alicja 14

Joyce James Augustine Aloysius 181,
191

Jung Carl Gustav 29, 75, 83

Jurkiewicz Zdzisław 193, 194

Kapuściński Ryszard 47

Karasek Krzysztof 57, 59

Karol zob. Gajcy Tadeusz

Karpiński Światopełk 66

Karpowicz Tymoteusz 15, 145, 146

Kast Verena 83

Kawiński Wojciech 8, 9, 22, 76, 113,
114, 119–136

Kazimierz św. 131

Kiełkowski Lucjan 17, 50

Kierc Bogusław 66, 142, 146, 147, 148

Kijowski Andrzej 116

Kisiel Marian 8, 26, 137, 138, 142, 143,
151, 161

Kleymont Waław 80

Kloch Zbigniew 178

Kłak Tadeusz 131, 172, 180, 186

Kochanowski Jan 29

Kołaczkowski Stefan 25

Kołąkowski Leszek 150

Kolář Jiří 184, 185

Kopczyński Onufry Bronisław 107

Koperski Jerzy 8, 9, 14, 16, 17, 18, 23,
27, 46, 47, 49, 50, 52, 55, 56, 57, 66,
75, 96, 115, 156, 171, 173, 174

Kopiński Aleksander 107

Kornhauser Julian 51, 57, 59–60

Kosińska Marzenna 174, 184, 191

Kostołowski Andrzej 193, 194

Kowalski Artur 47

Kozicki Marek 44

Kozłowska Barbara 191

Kozłowski Jarosław 191

Krański Zygmunt 82

Kruk Erwin 56

Krynicky Ryszard 14, 16, 18, 28, 50,
56, 57, 115, 171

Kryszak Janusz 15–16, 17, 23, 33

Kryszkowski Kryszek 184

Krzysztof Kamil zob. Baczyński
Krzysztof Kamil

Kucner Mieczysław 22, 25, 37–41

Kukuła Janusz 97

Kunczewicz Piotr 41, 47–48, 55–56,
76, 183

Kunda Bogusław Sławomir 33, 50

Kurek Jalu (właśc. Franciszek
Kurek) 16, 31, 180

Kurek Krzysztof 148

Kurowicki Jan 142

Kwiatkowska Wanda 27, 67, 73–74

Kwiatkowski Jerzy 26, 34, 51

Lachowska Dorota 65

Lao-Tse zob. Laozi

Laozi 156, 169

Läpple Alfred 165

Lebda Renarda 185

Legeżyńska Anna 97, 186

Leśmian Bolesław (właśc. Bolesław
Lesman) 29, 90, 91, 142, 143, 144,
145, 146, 148

Leszin Jerzy zob. Koperski Jerzy

Leszin zob. Koperski Jerzy

Leszin-Koperski Jerzy zob. Koperski
Jerzy

Lévi-Strauss Claude 189

Lewandowski Roman 44

Libera Antoni 79

Lichański Stefan 87

Lipska Ewa 17

Liotard Jean-François 189

Ładosz Henryk 74

Ładoszowie 65

Łoziński Jerzy 167

Łukasiewicz Jacek 7

Łukaszuk Małgorzata 31

M. Ewa zob. Leszin-Koperski Jerzy

Mach Wilhelm 166

Machnicki Mieczysław 56

Maciejewski Janusz 16

Magellan Ferdynand 30

Majakowski Włodzimierz 16

Majerski Paweł 20, 31, 192

Makarewicz Zbigniew 191, 193

Malicki Jan 182

Mar Józef 83

Marciniak Hanna 31

Maria Magdalena 167

Marinetti Filippo Tommaso 180

Markiewicz Henryk 50

Markiewicz Jarosław 56, 57, 171

Marks Karol (właśc. Karl Heinrich
Marx) 41

Martinek Libor 185

Marx Jan 79

Matuszewski Ryszard 16, 66

Melkowski Stefan 80

Meloch Katarzyna 95

Mencel Wojciech 107

Merleau-Ponty Maurice 79

Mętrak Krzysztof 80, 171, 173

Michałowska Teresa 182

Michaux Henri 20

Michnik Bogusław 191

Miciński Tadeusz 91

Mickiewicz Adam 36, 71, 72, 82, 120,
183

Mielcarek Eugeniusz 14

Milczewski-Bruno Ryszard 8

Miller Jan Nepomucen 183

Miłosz Czesław 15, 107, 108

Mitchell-Hedges Frederick A. 147

Mitzner Zbigniew 66

Młodożeniec Stanisław 13, 17

Moderska Beata 161

Mokrzycki Edmund 70

Molęda Edyta 32

Monika św. 84

Morciniek Krzysztof 179

Morton Chris 148

Mounier Emmanuel 44

Możejko Edward 21

Mroziewicz Krzysztof 14

Nader Luiza 179

Napierski Stefan (pierwotnie Stefan
Marek Eiger) 40

Nasiłowska Anna 33
Nawrocki Aleksander 50, 156
Nęcka Agnieszka 44
Niesiobędzki Wiesław 155
Nietzsche Friedrich Wilhelm 158, 188
Nocna Aldona 76
Norwid Cyprian zob. Norwid
Cyprian Kamil
Norwid Cyprian Kamil 19, 30, 79, 92, 98, 112, 115, 131, 134, 158–159
Nowacki Dariusz 44
Nowak Andrzej 79
Nyczek Tadeusz 60

Olejniczak Józef 31
Opacka Anna 138
Opacka-Walasek Danuta 189
Ordan Jerzy Lesław 8, 17
Ostaszewski Robert 44

Pachocki Dariusz 75, 169, 171
Partum Andrzej 184
Pascal Blaise 191
Pasek Jan Chryzostom 183
Pasierb Janusz Stanisław 166
Pawłowska Danuta zob. Skibińska-
-Pawłowska Danuta
Pawluczuk Włodzimierz 175
Paźniewski Włodzimierz 20
Peiper Tadeusz 15, 16, 17, 18, 19, 23, 25, 31, 32, 34, 43, 47, 49, 60, 73, 102, 112, 113, 114, 115, 142, 180, 190
Pelc Janusz 182
Perse zob. Saint-John Perse
Picon Gaetan 101
Piętaś Stanisław 66
Pietruszewska Grażyna 57
Pietrych Krystyna 32

Piotrowski Piotr 10, 179
Piskor Stanisław 20–21
Piwowar Lech 17
Planck Max Karl Ernst 38
PM zob. Majerski Paweł
Pociej Bohdan 159
Podraza-Kwiatkowska Maria 91
Polit Paweł 179, 193
Pollak Seweryn 66
Połom Stefan 8, 17, 30, 55, 114
Pomerand Gabriel 182
Poręba Marcin 65
Pośpiech Ewa 117
Pośpiech Leokadia 57, 157
Pound Ezra Weston Loomis 19
Prokop Jan 123
Prokopiuk Jerzy 83
Proust Marcel 95
Przyboś Julian 13, 16, 18, 19, 23, 25, 29, 31, 34, 40, 47, 49, 73, 75–76, 97, 112, 142, 145, 150, 159, 160, 180, 181, 186, 187, 190
Puzdrowski Edmund 21, 56
Puzdrowski Edward 8, 17

Rachwał Tadeusz 158
Reszke Robert 83
Rilke Rainer Maria (właśc. René Maria Rilke) 17
Robakowski Józef 179
Rodak Paweł 107, 108
Rojek Przemysław 32
Roszewski Wojciech 30, 31, 56, 66
Rowiński Cezary 112
Różewicz Tadeusz 20, 40, 130, 159
Rusinek Wojciech 44
Rutkowski Krzysztof 153, 155, 156, 157, 158
Rymkiewicz Aleksander 16

- Rymkiewicz Jarosław Marek 22, 33, 40
Rypson Piotr 177, 178, 181, 182, 187
- S**
Sadowska Barbara 66, 171, 172
Sadowski Witold 19–20, 92
Sadurski Wiesław 56
Saint-John Perse (właśc. Alexis Saint-Léger Léger) 19
Sajkiewicz Violetta 44, 45, 184
Saner Hans 65
Sartre Jean-Paul 44
Schaeffer Bogusław 183
Schulz Bruno 187
Schwitters Kurt 184
Sienkiewicz Barbara 32, 181
Skarga Barbara 65
Skatulski Grzegorz 173
Skibińska-Pawłowska Danuta 171
Skolimowski Jerzy 76
Skwarczyńska Stefania 168
Sławek Tadeusz 20, 158, 178, 185, 187, 188, 191
Sławiński Janusz 15, 44, 52, 76, 77, 122–123
Słocki Stefan 137
Słonimski Antoni 168
Słowacki Juliusz 36, 145, 168
Słucki Arnold 109, 171
Smoliński Eugeniusz 194
Smolka Iwona 80
Smulski Jerzy 84
Sobecka Anna 14
Sobolewska Anna 83, 84
Soczyńska Agata 31
Sowa Janek 44
Sprusiński Michał 40
Srokowski Stanisław 9, 17
Stabryła Stanisław 112
Stachura Edward 8, 9, 27, 46, 52, 55, 73, 75, 153–175
Staff Leopold 91
Stanlik Mieczysław 8, 114
Stankowska Agata 26
Stauffer Ethelbert 165
„Sted” zob. Stachura Edward
Sted zob. Stachura Edward
Stein Edith (Edyta), nazwisko zakonne Teresa Benedykta od Krzyża 110
Stein Gertrude 70
Stelmaszczyk Barbara 145
Štěpán Ludwik 168
Stern Anatol 13, 14, 16, 17, 31, 32, 93–94, 171, 180, 184, 185
Sterna-Wachowiak Sergiusz 35, 38, 192, 193
Stroiński Zdzisław 107
Strzałkowski Zbigniew 21
Strzeмиński Władysław 19, 180, 180–181, 181
Strzetelski Jerzy 50
Styczeń Janusz 17, 50
Szahaj Andrzej 189
Szargan Mieczysław Michał 56
Szaruga Leszek (właśc. Aleksander Wirpsza) 52, 80, 115
Szczypka Józef 107
Szekspir William 50, 163
Szela Jakub 13
Szenwald Lucjan 67
Szmidt Andrzej 56
Szuba Andrzej 20, 21, 195
Szymańska Beata 17, 23
Szymański Edward 47, 65, 66, 67, 74, 75
Szymański Łukasz 74
Szymański Wiesław Paweł 159, 160

Szymczak Mieczysław 82
Szymoniak Krzysztof 116
Szyngwelski Waldemar 162, 166

Śliwiński Piotr 54
Śliwonik Roman 76, 171
Śniecikowska Beata 32, 181
Święch Jerzy 89, 130

Tatarkiewicz Anna 84
Tauber-Ziółkowski Andrzej 107
Thomas Dylan 187
Thomas Ceri Louise 148
Thoreau Henry David 158, 163
Tichý Martin 185
Tkaczuk Wacław 97, 171
Tokarski Stanisław 150
Tokarz Bożena 21
Tomala S. 33, 38
Tomaszkiewicz Jerzy 107
Toruńczyk Barbara 108
Traczewska Maria 161
Truskowski Jerzy 184
Trzebiński Andrzej 107, 108
Trznadel Jacek 145
Trznadel-Szczepanek Anna 133
Turowski Andrzej 180
Tuwim Julian 66, 183
Tynecka-Makowska Słowinia 168
Tyrowicz Stanisław 65

Ujma Magdalena 44, 45
Uniłowski Krzysztof 44
Urbankowski Bohdan 16, 50, 116
Urbanowski Maciej 108
Uszczyńska Joanna 162

Valéry Paul 19
Venclova Tomas 31

Villon François (François de
Montcorbier?, François des
Loges?) 168

Wacław zob. Bojarski Wacław
Waczków Józef 150
Walc Krystyna 168
Walczak-Delanois Dorota 31
Waleńczyk Jerzy 33
Wallis Mieczysław 88, 90
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 8,
9, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 27,
28, 31–35, 37, 39, 41, 42, 43, 48, 49,
50, 53, 56, 76, 80, 81, 86, 94, 96, 105,
106–107, 109, 115, 137–151, 173
Wat Aleksander (właśc. Aleksander
Chwat) 13, 14, 31, 85, 86, 112, 161,
181
Wawrzkiwicz Marek 56, 102
Ważyk Adam (pierwotnie Adam
Wagman) 14, 16, 17, 31, 32, 72
Wierusz-Kowalski Jan 150
Wilczek Piotr 182
Wilkoń Aleksander 185
Wilson Colin 157, 161
Wiśniewski Józef Henryk 56
Witkiewicz Stanisław Ignacy 168
Wójcik Mirosław 162, 164
Woźniakiewicz Piotr 179
Wrong Denis Hume 70
Wyka Kazimierz 25, 89, 130, 172
Wyka Marta 80
Wypych-Gawrońska Anna 13
Wyrwa-Krzyżański Tadeusz 136
Wyrwas Katarzyna 168
Wysłouch Seweryna 178, 180

Yankowski Yeży zob. Jankowski
Jerzy

Zabierowski Stanisław 168
Zadura Bohdan 9, 114
Zagajewski Adam 51, 57, 59–60
Zagórski Jerzy 16
Zaleski Marek 44
Zaniewski Andrzej 17, 47, 48
Zaratustra zob. Zaratusztra
Zaratusztra (Zoroaster) 189
Zawada Andrzej 8, 33, 34, 51
Zawodziński Karol Wiktor 180
Zaworska Helena 159
Zenon z Elei 31
Zgaiński Marek 166
Zgorzelski Czesław 72
Zieniewicz Andrzej 112, 117
Ziętek-Maciejczyk Ewa 44

Znicz Lucjan 148
Zychowicz Juliusz 165
Zygma Zdzisław 76, 136
Zysk Tadeusz 161
Żabski Eugeniusz 39
Żernicki Janusz (właśc. Janusz
Kwiatkowski) 8, 9, 17, 19, 23, 25,
26–31, 38, 39, 55, 63–77, 114, 142,
171
Żeleński Tadeusz 25
Żmigrodzka Bożena 168
Żółkiewski Stefan 25
Żuliński Leszek 135, 137
Żurakowski Bogusław 17, 41
Żurek Sławomir Jacek 32

Paweł Majerski

The Hybrids On a „young poetry” from the 1960s

Summary

The author of the book is interested in a decade of Polish young poets, taking into account the consequences of the first aesthetic and political choices. The very issues are worth going through again these days, both idealistic and ideological declarations (above all co-authors of the poetical orientation “Hybrids”, subsequent aesthetic and ethical “turning points”, organizational strategies enabling the realization of publishing ideas.

Andrzej Zawada wrote that the “Hybrid” orientation belongs to the history of literature, and even more to the history of cultural politics and its effects whereas Marian Kisiel stated that it is impossible to understand the artistic arguments the 1960s generation entered without understanding the worldview intricacies. Krzysztof Gąsiorowski, the editor of the anthology *Coś własnego*, regrettably claimed after years confirming a well-known fact that the grouping of the “debutants from the 1960s” had not been described by the critics and their poems had not been interpreted or reinterpreted for years. In this way the Hybrids were efficiently marginalized which is proved by the lack of partial research realizations, analyses and interpretations.

In 1978 Andrzej K. Waśkiewicz published a book *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, which was composed of socio-literary and interpretative considerations devoted to the books of poem by Janusz Żernicki, Krzysztof Gąsiorowski, Zbigniew Jerzyna, Mieczysław Stanlik, Jerzy Koperski, Jerzy Lesław Ordan, Edward Puzdrowski, Sefan Połom, Wojciech Kawiński, and Jerzy Górzeński. The author claimed that initially it was to take into consideration the texts devoted to the New Wave and inter-group polemics. The text closing the volume entitled *Co nam zostało z tych lat?* enlists among others Stanisław Srokowski, Bohdan Zadura, Lothar Herbst,

and the 1966 Literary Grouping in the form of the “list of absence”. Yet, it presents the issues connected with “the Hybrid” poetical orientation

The very publication has become for the author of the book an important reference point. A new attempt to describe the poets also refers to the authors beyond the representative orientation “team”. Naturally, the title *The Hybrids* refers to the circle of poets whom Waśkiewicz describes and, at the same time, devoid of the quotation mark, is to become a landmark of a widely-understood group of poets debuting in the 1960s; a landmark referring to the poetics, imagination, forms of poetical expression and artistic gestures. The book also consists of two parts, yet it is other criteria and historio-literary strategies that have become its basis.

The first part contains a reconstruction of programmes by the 1960s “young poets”, presents the issues of the “social engagement” of their authors, and, because of the dominance of poetics and models of their poetry creation, the presence of a poem in the readers’ circulation. A starting point is, however, getting the artistic choices and attitudes of debutant authors closer, searching for „their” tradition, a return to an inter-war avant-garde in this case. This series of texts is closed with deliberations on the settling accounts of the New Wave with the poets of the sixth decade being of interest.

The second part covers the interpretations of seven poems by Janusz Żernicki, Zbigniew Jerzyna, Krzysztof Gąsiorowski, Wojciech Kawiński, Andrzej K. Waśkiewicz, Edward Stachura and Stanisław Dróżdż. The last one closes the book, reminding us of its beginning, avant-garde choices, however the “concretist” ending is a draft on poetry deriving from avant-garde fascinations of the end of the decade as well as a developing project of a trans-avant-garde redefinition of art. This, being a description programme to deal with, constitutes nothing but... the beginning. In the case of each poet, one poem was chosen in order to show the evolution of individual poetics, dominants of earlier and later stages of writing in the course of analysis and interpretation, context including. This is not only an attempt to find the poems – lenses sometimes signaling a potential “outline of the whole”, but a comparison of typical works, following the standards and sometimes imaginative simplifications.

Paweł Majerski

Die Hybriden „Junge Dichtkunst“ aus 60ern Jahren

Zusammenfassung

Der Verfasser interessiert sich für die Dekade der polnischen jungen Dichter und in dem Kontext für die Folgen der ersten ästhetischen und politischen Wahlen. Es lohnt sich – seiner Meinung nach – auch heutzutage auf diese Themen zurückzukommen und ideologische Erklärungen von Mitbegründern der Dichterischen Orientierung „Hybriden“, die aufeinanderfolgenden ästhetischen und ethischen „Wendepunkte“ als auch die die Verwirklichung von bestimmten verlegerischen Ideen begünstigenden organisatorischen Strategien zu besprechen.

Andrzej Zawada schrieb: „Die Dichterische Orientierung ‚Hybriden‘ gehört [...] zur Literaturgeschichte und mehr noch, zur Geschichte der Kulturpolitik und deren Ergebnissen“. Marian Kisiel konstatierte: „wenn man sich alle weltanschaulichen Verwicklungen der Generation der 60er Jahre nicht bewusst macht, ist man nicht im Stande, ihre künstlerischen Argumente zu begreifen“. Krzysztof Gąsiorowski, der Redakteur von der Anthologie *Etwas Eigenes* (pol. *Coś własnego*), behauptete nach mehreren Jahren betrübt, dass diese Gedichte überhaupt nicht interpretiert und neu interpretiert wurden, was die allgemein bekannte Tatsache bestätigt, dass die Gruppe der „Debütanten aus 60ern Jahren“ von den Kritikern in den einzelnen Jahren nicht berücksichtigt wurde. Ja, „Hybriden“ wurden effektiv marginalisiert, und ein Beweis dafür kann der Mangel an mindestens partiellen Forschungen und Analysen sein.

Im Jahre 1978 hat Andrzej K. Waśkiewicz das Buch *Die Modells und die Formel. Skizzen über junge Dichtkunst der 60er Jahre* (pol. *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*) veröffentlicht, welche den poetischen Werken von Janusz Żernicki, Krzysztof Gąsiorowski, Zbigniew Jerzyna, Mieczysław Stanclik, Jerzy Koperski, Jerzy Lesław Ordan, Edward Puzdrow-

ski, Stefan Połom, Wojciech Kawiński und Jerzy Górzński gewidmet waren. Der Autor beabsichtigte zunächst, die der Neuen Welle (pol.: Nowa Fala) und den zwischen den einzelnen poetischen Gruppen geführten Polemiken gewidmeten Texte auch in Rücksicht zu nehmen. In der das genannte Buch abschließenden Skizze *Was ist uns aus den Jahren übrig geblieben?* nennt er in einer „Abwesenheitsliste“ u. a.: Stanisław Srokowski, Bohdan Zadura, Lothar Herbst und die Literarische Gruppe 66. Letztendlich hat sich Andrzej Waśkiewicz entschieden, die mit der Dichterischen Orientierung „Hybriden“ verbundenen Themen darzustellen.

Die genannte Publikation wurde von dem Verfasser des vorliegenden Buches ein wichtiger Bezugspunkt. In seiner Bearbeitung berücksichtigt er aber auch die Dichter von außerhalb der repräsentativen Gruppe der Orientierung „Hybriden“. Der von ihm gewählte Titel *Hybriden* soll natürlich an die von A.K. Waśkiewicz beschriebenen Dichter erinnern, aber dasselbe Wort ohne Anführungszeichen sollte zu einem Erkennungszeichen für die ganze Gruppe der in den 60er Jahren debütierenden Dichter, deren Poetik, Vorstellungskraft und Formen der lyrischen Ausdrucksweise werden. Das vorliegende Buch besteht auch aus zwei Teilen, doch andere Kriterien und Methoden der geschichtsliterarischen Bilanz lagen ihm zugrunde.

Der erste Teil ist eine Wiederherstellung von „jungpoetischen“ Programmen aus 60er Jahren. Der Verfasser befasst sich mit dem „sozialen Engagement“ der Dichter und mit der Rezeption deren Gedichte bei den Lesern hinsichtlich der poetischen Dominanten und der Dichtkunstmodelle. Der Ausgangspunkt sind für ihn aber künstlerische Entscheidungen und Einstellungen von debütierenden Schriftstellern und ihre Suche nach „ihrer eigenen“ Tradition, in dem Fall eine Wiederherstellung von der Avantgarde der Zwischenkriegszeit. Der Teil endet mit den Bemerkungen über die Abrechnung der Neuen Welle mit den Dichtern der 60er Jahre.

Der zweite Teil beinhaltet die Interpretation der sieben Gedichte von folgenden Dichtern: Janusz Żernicki, Zbigniew Jerzyna, Krzysztof Gąsiorowski, Wojciech Kawiński, Andrzej K. Waśkiewicz, Edward Stachura und Stanisław Drózd. Mit dem letztgenannten Autor endet das ganze Buch; der Verfasser erinnert an den Anfang und an avantgardistische Entscheidungen der dichterischen Orientierung, indem er eine Skizze über die Dichtkunst erschafft, welche sowohl aus avantgardistischen Faszinationen des Endes der genannten Dekade und der folgenden Jahre, wie auch aus dem in Polen entstandenen Projekt der transavantgardistischen Neuwertung der Kunst resultiert. Der Verfasser hat je ein Gedicht von jedem der genannten Dichter gewählt, um uns nach einer Analyse und Interpretation – auch kontextuell – die Weiterentwicklung der individuellen Poetik vor Augen zu führen und auf

die Dominanten der früheren und späteren Schaffensphasen hinzuweisen. Es ist nicht nur ein Versuch, bestimmte Gedichte-Linsen zu finden, welche den eventuellen „Abriss des Ganzen“ andeuten würden, sondern auch charakteristische, den Schemata und manchmal auch den Einbildungskraftvereinfachungen entsprechende Werke aufzuzählen.

Redaktor
Katarzyna Więckowska

Projektant okładki i szaty graficznej oraz skład i łamanie
Tomasz Gut

Korekta
Luiza Przełożny

Copyright © 2011
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2074-8

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I Ark. druk. 12,25. Ark. wyd. 12,0. Papier
offset. kl. III 90g/m² Cena 18 (+VAT) zł

Druk i oprawa: PPHU TOTEM
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Paweł Majerski

ur. 30 grudnia 1968 roku w Będzinie, mieszka w Dąbrowie Górniczej. Historyk literatury, krytyk literacki. Adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, kierownik Pracowni Życia Literackiego na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim. Opublikował książki: *Jerzy Jankowski* (1994), *Układy sprawdzeń. W kręgu Nowej Fali* (1997), *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatoła Sterna* (2001), *Odmiany awangardy* (2001).

Cena 18 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-2074-8